

2. CONDICIÓN ARQUETÍPICA Y REVISIÓN EN LA OBRA DE LE CORBUSIER. LA ARQUITECTURA DEL GRAN MAESTRO SUIZO DESDE LOS AÑOS TREINTA

2.1. ESLÓGANES Y PRINCIPIOS.—Probablemente haya sido **Le Corbusier** (de verdadero nombre Charles-Édouard Jeanneret, nacido en La-Chaux-de-Fonds, Suiza, en 1887 y fallecido en 1965) el arquitecto más importante, influyente y significativo del siglo XX y, concretamente, de la revolución arquitectónica que se ha conocido como el Movimiento Moderno. Es, en todo caso, su principal símbolo, pues su obra posee, entre la de los grandes maestros, tanto la máxima inventiva y radicalidad como la mayor amplitud de temas arquitectónicos y urbanos.

Hacia 1930, cuando dicha revolución había consumado su etapa de vanguardia, Le Corbusier, que había participado en ella de modo especialmente relevante, era mundialmente conocido en los ambientes arquitectónicos y artísticos. Algunos de sus más influyentes libros (como *Vers une architecture*, de 1923) habían sido ya publicados y divulgados, así como su famosa revista *L'Esprit nouveau*. Había proyectado las casas *Dominó* y *Citrohan*, las *casas-Atelier*, los *inmuebles-villas*, la *ciudad para tres millones de habitantes*, así como había logrado construir el *estudio de Ozenfant*, en París, el *barrio de Pessac*, las casas *La Roche* y *Jeanneret*, o la *casa Cook*, también en París, y asimismo una de sus obras más elaboradas y conseguidas, la villa *Les Terraces*, en Garches (París, 1926-1927).

Con obras y escritos había desarrollado y dado a conocer la «nueva arquitectura» —el «espíritu nuevo»—, llegando a personificar por sí mismo la arquitectura moderna. Arquitectura que representaba tanto en la práctica como en la teoría, y a través en ésta de sus famosos «eslóganes» —«la casa es una máquina para vivir»—, de sus no menos famosos «cinco puntos» («la planta libre», «la fachada libre», «la ventana en longitud», «el edificio sobre pilotis» y «la terraza-jardín»), y de sus «cuatro maneras» modernas de componer el volumen racionalista.

Los eslóganes y principios apenas necesitan explicación. Que la casa era una «máquina para vivir» no aludía tanto a la estética maquinista y, mucho menos, a pensar que, como las máquinas, las viviendas no necesitaban de estética alguna. Pero tampoco se agotaba en el significado de que la casa ha de servir y funcionar de forma tan eficaz como una máquina, aunque con ello estemos ya más cerca del mensaje corbuseriano. Para completarlo, hemos de añadir que la vivienda, como la máquina, necesita, para conseguir las satisfacciones materiales y espirituales que debe procurar, una complejidad y una riqueza formal de alto alcance.

Los principios resumían la revolución formal que la arquitectura de Le Corbusier había supuesto, llevando al extremo, con una notoria y atractiva calidad y una gran inventiva, los inicios del racionalismo. Puede decirse que el cualificado racionalismo de Adolf Loos, por ejemplo, quedó convertido en algo ingenuo después de las primeras realizaciones de Le Corbusier, cuya arquitectura cambió por completo el panorama de la modernidad.

La «*planta libre*» significaba la reivindicación tanto de una independencia entre la disposición y los elementos constructivos, de estructura y cerramiento, como de cualquiera que fuesen las convenciones, solicitando para la planimetría, soporte principal de su trabajo de proyecto, un estatuto plástico, de obra de arte, relevante como soporte del espacio real, pero también tan significativa figurativamente como las propias fachadas.

La «*fachada libre*» proclamaba la autonomía de las fachadas como obras de arte, si bien establecía su fuerte dependencia de lo funcional, combinación de opuestos que tendían a favorecer, y no a disminuir, los componentes plásticos radicales del aspecto de la nueva arquitectura. Pero si la preeminencia de la planimetría en la arquitectura de Le Corbusier denunciaba la deuda que éste tenía, al fin y al cabo, con una herencia académica que le fue transmitida tanto por Perret como por Behrens, aunque sin que dicha herencia disminuyera en la práctica la radicalidad y novedad de sus propuestas, la manifestación de la libertad de la fachada conecta con el fondo clásico, renacentista, que subyace también en su pensamiento.

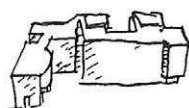
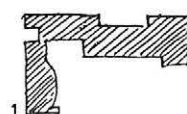
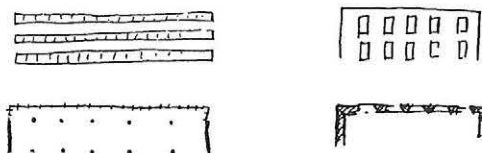
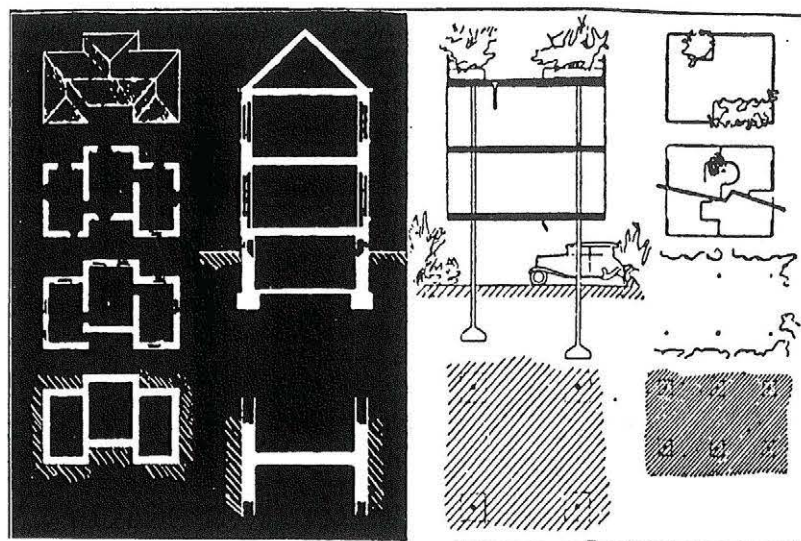
Como para los arquitectos del Renacimiento italiano, la fachada es para Le Corbusier un plano libre de composición, un «cuadro» o «marco» en el que disponerla. Los renacentistas, al resolver las fachadas de sus palacios urbanos, utilizaron la libertad que el muro de piedra les daba para labrar en él impostas y cornisas, órdenes y pilastras, edículos y frontones, satisfaciendo la función por medio de los huecos, pero generando una imagen abstracta y pura que sólo la costumbre nos ha llevado, al conocerla bien, a entenderla inequívocamente como «palacio», como «casa» principal. Le Corbusier la entendió del mismo modo, si bien utilizó, de un lado, una técnica nueva, aquella que le procuraba la retícula de la estructura de hormigón en continuidad con una plementería revestida y pintada; y, de otro, unas intenciones plásticas diferentes, aquellas que nacieron desde la práctica de la pintura cubista, elementarista y purista.

Pero el homenaje al Renacimiento fue en Le Corbusier explícito, pues participó como aquellos arquitectos en la creencia de la bondad superior de las buenas proporciones entre los números de las series armónicas y de los trazados reguladores mediante las secciones áureas, haciendo de ello una cuestión de gran importancia y llegando a escribir el libro *Le Modulor* como tratado personal y moderno sobre el asunto, insertándose así al renovarla en la tradición clásica.

La «*ventana en longitud*» («*fenêtre en longueur*») suponía ya la cita concreta de un elemento aislado, si bien tan básico como el hueco, y al que se le dio la importancia que tiene un verdadero sistema. Con la ventana en longitud, hoy elemento habitual de gran parte de la arquitectura moderna, Le Corbusier quería dar un vuelco completo a la arquitectura: funcionalmente suponía la eliminación de la discontinuidad de la luz de la arquitectura clásica y académica, dotando a los interiores de una continuidad lumínica total, y, figurativamente, suponía un cambio drástico para volúmenes y espacios. La «*fenêtre en longueur*» se convirtió así en uno de los símbolos de la revolución moderna.

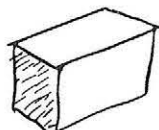
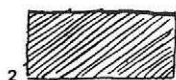
El «*edificio sobre pilotis*» era una inversión del basamento clásico, que de macizo y compacto deviene vacío y permeable, si bien es preciso reconocer que esta inversión, mediante columnas, había sido hecha ya por arquitectos manieristas como Peruzzi, en el *palazzo Colonna*, en Roma; o Andrea Palladio, en el *palazzo Chiericatti*, de Vicenza.

Pero este antecedente quedará sin ninguna duda pálido y escondido ante la radicalidad corbuse-riana, que plantea el edificio tan sistemáticamente aislado como consecuentemente unido al terreno mediante cilíndricos y esbeltos pilares de hormigón armado. El edificio se separaba y aislaba del terreno, dejando abajo una planta auxiliar, dedicada acaso a usos secundarios —y esto sigue siendo indudablemente una trasposición de la tradición— y elevando la planta noble al nivel de las vistas altas. La independencia entre terreno y suelo, proclamando el muy distinto carácter de arquitectura y naturaleza —o arquitectura y ciudad— se pone de manifiesto y ello codifica otro de los emblemas figurativos modernos.

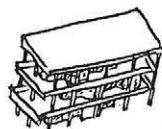


autres compositions
possibles

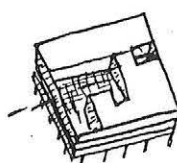
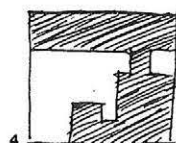
généralité facile,
particuliers
monstrueux.
On peut toujours le
discipliner, par classement
et hiérarchie.



très difficile
(satisfait de l'origine)



très facile,
mais peu
combinateur



très difficile
on s'oppose à l'extension
on s'oppose à l'extension
on s'oppose à l'extension
on s'oppose à l'extension
on s'oppose à l'extension
on s'oppose à l'extension

Arriba, dibujo de Le Corbusier expresando, frente a la casa tradicional, cuatro de los «cinco puntos» de la casa moderna: planta libre, fachada libre, edificio sobre «pilotis» y terraza-jardín. En el centro, la idea de «fenêtre en longueur». Debajo, gráficos sobre los cuatro modos de composición

La «terrazza-jardín», último de los cinco principios, tiene también una inspiración tradicional, esta vez más cercana a lo popular, pues se extrae de las azoteas de la ciudad mediterránea. Viajero infatigable, como dejó demostrado en sus escritos, Le Corbusier asimiló todo, integrándolo en una manera de hacer tan personal como fundada en la historia. La terraza-jardín busca transformar la casa en una casa cubista atentando directamente contra el emblema doméstico más propio de la convención europea, la cubierta, buscando así un arquetipo contrario al perseguido por Tessenow, y logrando, como siempre, dos aspectos distintos: una estética nueva y un atractivo servicio al uso. O, si se prefiere, tratando la arquitectura de un modo siempre completo, en el que una cuestión estética no es independiente ni arbitraria, sino directa expresión de un servicio espacial y funcional.

2.2. LOS CUATRO MODOS DE COMPOSICIÓN.—Pero, como dijimos, además de estos cinco principios, no siempre de uso sistemático u obligado, elaboró también lo que hemos llamado «*cuatro modos de componer*», referidos a la vivienda unifamiliar, pero que tienen también una mayor aplicación.

Los publicó en 1935, enunciados mediante dibujos, una planta esquemática y un esbozo volumétrico, y algunas frases, y referidos a proyectos suyos. El *primero* es el esquema de las casas *La Roche-Jeanneret* (8-10, plaza del Docteur Blanche, Auteuil, París 16e, 1928), esto es, el compuesto por diferentes volúmenes que logran un acuerdo plástico y espacial entre sí, acompañándolo por la frase: «*En torno a la composición piramidal*», aunque la suya es bastante plana, como si hubiera querido hablar de sus posibilidades. Además comenta que es un «*género bastante fácil, pintoresco, de movimiento, ..., por clasificación y jerarquía*». Es obvio que era consciente de su filiación académica y ecléctica, pero no lo descartaba, y de hecho lo empleó, como ya se ha dicho.

El *segundo* es el esquema de la *casa en Garches* («Les Terraces», 17 rue du Professeur Victor Pau-chet, Garches, Vaucresson, París, 1926-1927), un rectángulo puro en planta y un paralelepípedo también puro en volumen. Lo incluye en el grupo de los dos métodos siguientes, y los une con una llave que dice: «*composición cúbica (prisma puro)*», dejando sentada así la modernidad de estos tres últimos y su mayor preferencia por ellos. También comenta: «*muy difícil (satisfacción del espíritu)*», indicando así la unión entre la perfección de lo sencillo y su dificultad.

El *tercero* es el esquema de una *casa para Stuttgart*, y se trata de una figura en planta compuesta por partes diferentes unidas formando una figura irregular final —en el concepto, lo mismo que en el primer método— pero rodeando a ésta por un sistema de pilotes que sustentan terrazas y que componen un volumen paralelepédico simple y aparente. El esquema volumétrico refleja la casa como un volumen sencillo y permeable, una especie de jaula, que oculta la irregularidad interior. Esta podría ser de cualquier forma, en atención al programa, pues su irregularidad no sería aparente: lo visual se confía al sistema de pilotes, bandas de antepechos y cubierta plana.

Tal vez este método estuviera también inspirado en observaciones tradicionales, esto es, en los patios clásicos, por ejemplo. Tanto en las casas romanas como en los palacios renacentistas o en los conventos —en general, en los edificios en torno a patios— la imagen está fuertemente protagonizada por el propio patio, es decir, por sus arcadas o columnas y entablamentos, y es esta fuerza la que hace que las disposiciones de puertas y huecos en las paredes del fondo del patio puedan estar desordenadas y ser desiguales, ya que su papel en la imagen es casi nulo, o sólo complementario.

En cualquier caso Le Corbusier comenta al margen: «*muy fácil, práctico y combinable*», sin despreciar así algo que le parece hábil, sencillo y útil, aunque no demasiado cualificado.

Por último, el *cuarto método* es el esquema de la *villa Savoye* («Les heures claires», 82 Chemin de Villiers, Poissy, París, 1928-1931); esto es, una figura irregular y compuesta de otras —de nuevo algo semejante al esquema del primer método—, pero que se acomoda a un cuadrado, dejando espacios vacíos, e intencionados, entre lleno y marco. Lo comenta diciendo que es: «*Muy generoso; se afirma*

hacia el exterior una "voluntad arquitectónica"; se satisfacen en el interior todas las necesidades funcionales (soleamiento, relaciones, circulación).» Es el que quizá le parecía mejor de todos —aunque acaso compartiera su preferencia con el segundo—, y a él responderá la villa citada, emblema de su arquitectura y una de las más importantes obras maestras del siglo XX.

Hacia 1930 Le Corbusier estaba ya en un punto culminante de su obra, pues, además de lo dicho en el inicio de este capítulo, había proyectado y tenía en construcción esta magnífica *villa Savoye*, cumbre de su primera etapa, y también el edificio llamado la *Cité de Refuge* (París, 1929-1933), el *Centrosoyus* de Moscú (1929-1933) y el *colegio suizo en la Ciudad Universitaria*, también en París (1930-1932). En 1927 se había presentado sin éxito al concurso para el *palacio de las Naciones*, en Ginebra, y en 1931 repitió tanto la presentación como el fracaso en el concurso para el *palacio de los Soviets*, en Moscú, si bien el conocimiento que de estos proyectos se tuvo y el escándalo que el haberlos rechazado supuso en el ambiente de las vanguardias los convirtió en un éxito que mostraba bien la consolidación definitiva de su figura.

Tanto la construcción de la *villa Savoye* —culminación de sus investigaciones sobre el espacio doméstico moderno— como los proyectos de edificios de programa complejo que en estos años emprendió, significan el primer *culmen* de su obra, como ya dijimos. Pero significan, igualmente, un punto de inflexión, un final de etapa en el que se acababa la arquitectura heroica de la época de vanguardia, aquélla que sirvió para consolidar las ideas y para crear el lenguaje nuevo de los tiempos modernos, y se iniciaba su dilatado desarrollo posterior.

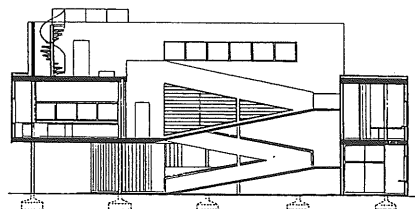
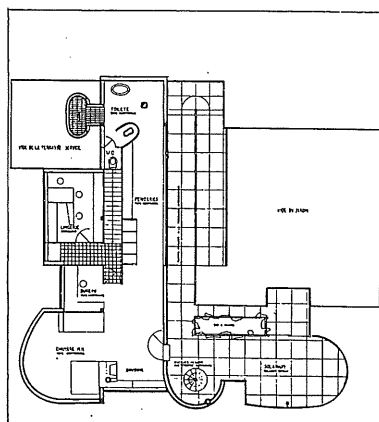
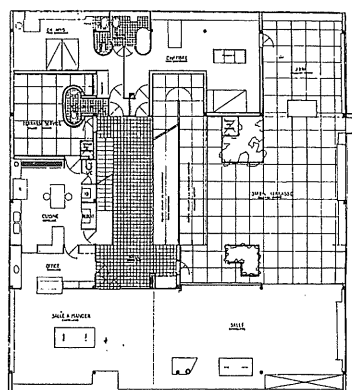
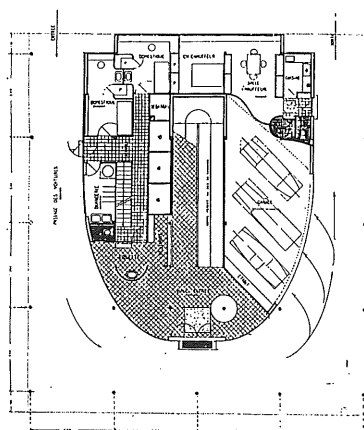
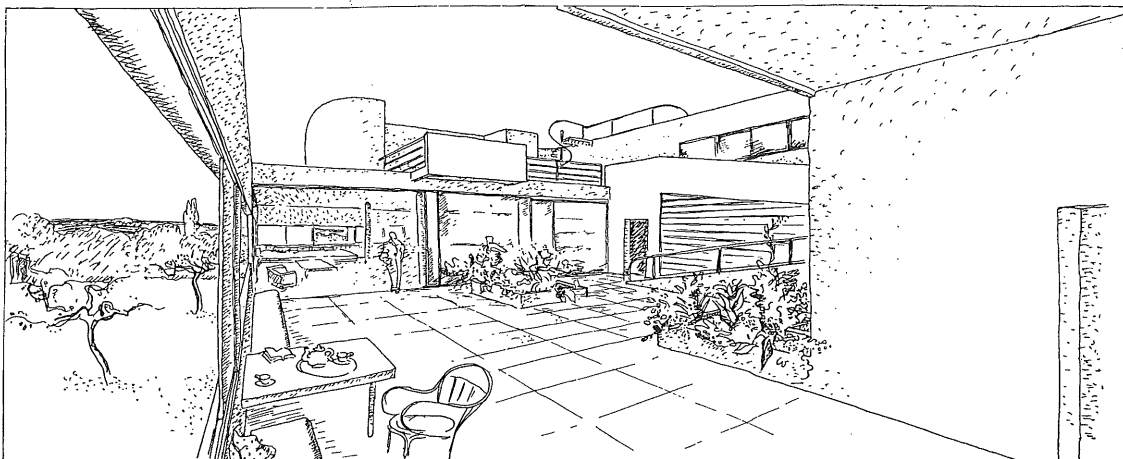
La obra de Le Corbusier era ya, pues, bastante numerosa, y, con el tiempo, se convertiría en ingente. Pero además su personalidad era también extraordinariamente amplia: como ya dijimos no fue sólo arquitecto, sino también urbanista, escritor de numerosos ensayos y libros, diseñador de muebles y pintor, siendo su actividad como publicista y propagandista de la arquitectura y de la ciudad modernas tan importante como su propia producción, con la que podría decirse que forma un único cuerpo.

Nunca se tituló en arquitectura (característica muy de época, y común a otros maestros debido al desprestigio de las enseñanzas académicas), pero fue alumno y ayudante de Auguste Perret en su escuela privada, aunque poco tiempo. Fue también ayudante de Behrens (estudió y trabajó con ambos de 1906 a 1914). Viajó por Europa y por Oriente Medio y, como pintor, dio vida, con Ozenfat, al «*purismo*» —dentro de las tendencias postcubistas—, así como al grupo y a la revista *L'esprit nouveau*. Su producción literaria, de ensayo de arquitectura y urbanística, fue muy numerosa, así como su pintura, siempre directamente relacionada también con conceptos y cuestiones arquitectónicas.

2. 3. LA VILLA SAVOYE, UN ARQUETIPO MODERNO.—La *villa Savoye*, especialmente representativa de aquel momento, supuso uno de los manifiestos más importantes y logrados de la arquitectura moderna, significando, como dijimos, tanto el *culmen* de la etapa vanguardista como la configuración de un arquetipo cultural clave para la moderna historia de la disciplina.

En ella se reúnen sus ya enunciados *cinco principios*, conducidos por el método de composición que Le Corbusier calificaba como «*très génereux*» —esto es, como más perfecto y cualificado—, pues conseguía presentar hacia el exterior la afirmación de una «*volonté architecturale*», en gran modo independiente, y satisfacer en el interior todas las necesidades, funcionales, plásticas y espaciales.

Consistía este método en proponer hacia el exterior un volumen paralelepípedo puro y definido, formal y compositivamente muy intencionado, que aloja sin embargo un interior que no coincide con él en los mismos perfiles planimétricos, pues debido a las necesidades de disposición forma éste una figura compleja e irregular, muy distinta de la perfecta regularidad de la envuelta externa. Su no coincidencia, de otro lado perfectamente ajustada, se aprovecha para disponer terrazas y espacios exteriores que constituyen un todo único con los interiores.



Villa Savoye (Poissy, Paris, 1928-1931),
de Le Corbusier



Villa Savoye, de Le Corbusier

Villa Savoye, sobre un prado, se presenta así como un artefacto puro y blanco que, por sus «pilotis», parece haberse «posado» sobre el verde terreno. Su imagen es la de un bajo y alargado cuerpo, de lados casi iguales, rasgado por larguísimas ventanas, sostenido por delgadas columnas y con algún volumen menor que sobresale superiormente. Es una imagen de radicalidad y pregnancia absolutas, símbolo mismo de la arquitectura nueva, y que parece conservarse con un grado absoluto de modernidad, sin haber sido del todo ni superada ni asimilada.

De acuerdo con sus principios, la planta es libre, y su libertad se manifiesta, en primer lugar, en su independencia frente a la estructura: ésta forma en planta una cuadrícula de soportes puntuales, cuadrados cuando coinciden con algún elemento de cerramiento o de tabiquería, y redondos cuando son exentos. Los soportes visibles son así esbeltos cilindros que, en su orden, contraponen la complejidad y variabilidad de la disposición.

Se trata de una estructura hoy convencional, de pórticos paralelos, con vigas que sobresalen poco del techo, y que parecen indicar con su pequeña impronta cuanto el deseo de Le Corbusier hubiera sido, probablemente, el de realizar una losa continua, respuesta más clara a su idea de disponibilidad total de la planta para cualquier configuración. Los soportes cilíndricos así lo indican, pues, en su redondez, no señalan ninguna dirección ni eje principal.

Así, pues, la disposición de las plantas adopta la forma que necesita sin tener que ceñirse más que al cuadrado que limita el perímetro, y no de modo completo, y a la existencia de la cuadrícula de los soportes.

Pero, en segundo lugar, la libertad se manifiesta también en la distinta configuración de las diferentes plantas, dispuestas por estratos independientes, recurso proyectual que acaso pudiera haberse heredado de la academia, pero que no es tradicional y que tomará una gran importancia en la disciplina moderna.

En la baja, concebida como basamento abierto, se hizo un diseño sintético, circulatorio, que engloba el camino del coche y un pequeño programa de habitaciones de servicio. La redonda, suave y radical envol-

tura del camino rodado permite que su cerramiento se retranquee frente al volumen general, al conseguir que la imagen de la casa sea por tres de sus lados la de un rectángulo blanco sobre finos soportes.

Esta planta se relaciona con la superior mediante una pequeña escalera y una rampa, elemento fundamental, pues continúa en cierto modo el itinerario del coche hacia arriba, transmitiéndonos la importancia que en la casa tiene el recorrido. En la planta primera se resuelve todo el programa doméstico, respondiendo, como se ha dicho, al «generoso» cuarto método de composición, y configurándose de modo que la ocupación del cuadrado global se produce mediante *llenos* —interiores— y *vacíos* —exteriores—. La disposición de esta planta exhibe su libertad para ser compleja y responder a las múltiples cuestiones que el programa de una casa implica, quedando presidida por la gran terraza abierta por su techo, que la caracteriza como espacio y como lugar, y que constituye, finalmente, su centro.

Es éste, probablemente, uno de los lugares más atractivos de la arquitectura moderna, configurando un arquetipo espacial de notable e influyente valor.

La planta segunda, unida espacialmente a esta terraza por su vacío, se destina a solarium y a locales secundarios —*la terraza-jardín*— y a ofrecer mediante sus volúmenes escultóricos una imagen plástica que hace de contrapunto y de remate del simple volumen exterior.

Nótese que el lugar exterior principal, la gran terraza de la primera planta, es, como dijimos, el centro de la vivienda y, así, sustituto del patio tradicional, pues la casa lo rodea por tres de sus lados y se abre por otro hacia el exterior. No está además demasiado lejano de los pequeños palacios clásicos en torno a un patio, pues incluso en la arquitectura italiana del Renacimiento fue muy común eliminar una crujía del patio para abrir éste al jardín y a las vistas, disponiendo una arquería o logia que cerrara composítivamente el espacio a pesar de la apertura.

Le Corbusier lo hace de modo muy exacto, aun cuando la figuración arquitectónica sea completamente otra, dando prueba de su observación de lo tradicional, del mismo modo que el valor de las azoteas, de lo cúbico y de lo blanco nos muestra la fuerza que como inspiración tuvo para él la arquitectura popular de las riberas mediterráneas.

El espacio de la terraza-patio es de tal importancia que la villa no incluye en este caso ningún espacio interior de doble altura, tan utilizados antes por Le Corbusier como cualificación de las casas-estudio, o en la misma *villa de Garches*, inmediatamente anterior. El *espacio doble*, por importante que para él hubiera sido, no llegaba a constituir un «*principio*», sino sólo parte de las posibilidades de la planta libre. Esto es, que podría ser utilizado, o no, según conviniera, del mismo modo que también se hacía con la coincidencia o independencia entre el cerramiento y la estructura. La libertad de la planta era así, para él, más una posibilidad ilimitada, diversa, un instrumento, que una obligación sometida a cuestiones prefijadas.

Un instrumento que condujo en este caso a la disposición de un interior articulado por la gran terraza y el gran salón de dos luces, y para el que se diseñaron cada una de las piezas con la diversidad y la precisión que eran capaces de acercarlo a su metafórico entendimiento de la casa como «*máquina de habitar*». De acuerdo con ello, cada local atiende en su forma y en sus detalles a su propia especificidad, tendiendo a manifestarse como una de las piezas del «mecanismo», y, así, de forma compleja y no regular. La disposición fue en la *villa Savoye* más fría y definida que en la *villa de Garches*, donde respondía más a criterios espacialistas y plásticos más abstractos —más derivados de lo pictórico de las plantas—, pero que aprovecha también plásticamente la máxima expresividad de las partes y detalles, como queda presente sobre todo en los cuartos de baño.

Pero la libertad de la fachada es tal en *villa Savoye* que ésta ignora por completo la complejidad de la planta y se presenta como una imagen extremadamente simple y pregnante. Hasta tal punto que puede decirse incluso que, apurando los recursos del «cuarto método», la villa se configura fundamentalmente mediante esta contraposición. Puede recordarse cómo este aspecto llamó la atención de Robert Venturi, en su famoso ensayo *Complexity and Contradiction* (1966), destacándolo como un recurso muy alejado de lo que se tenía convencionalmente por propio de la modernidad. Esto es, muy



Villa Savoye, de Le Corbusier, detalle de la terraza-patio

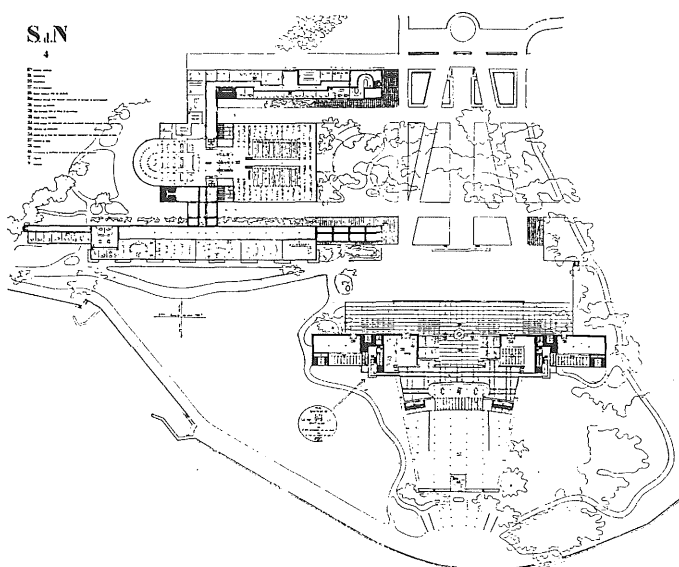
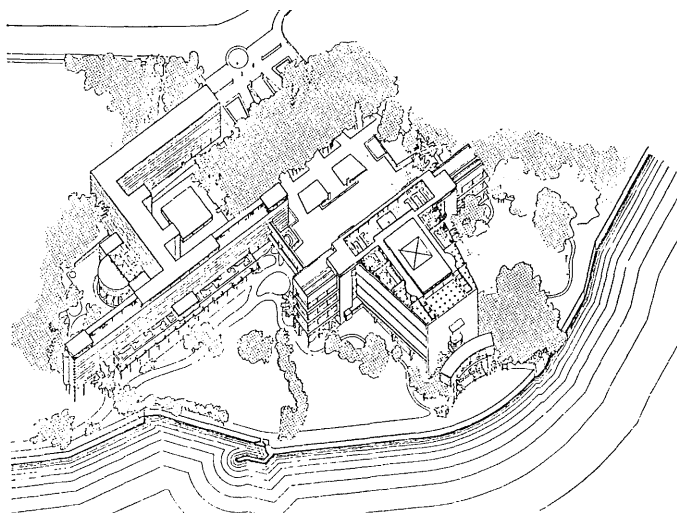
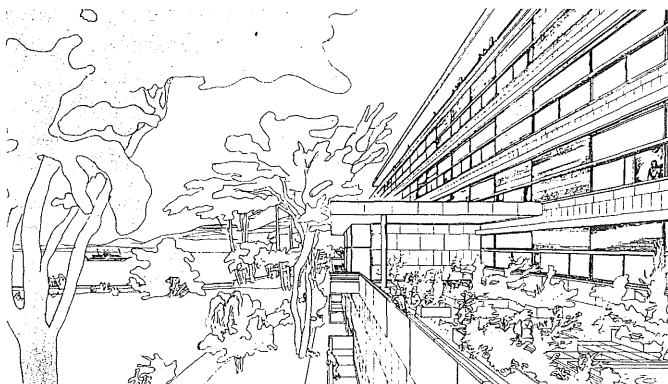
alejado de la coherencia completa entre sus instrumentos; o, si se prefiere, de la idea de continuidad entre exterior e interior y de la de legibilidad o «transparencia» entre ambos.

Le Corbusier se destacó así, en esta su obra maestra, por la superación de determinados principios comunes, casi tópicos ya de la revolución moderna, muchas veces más ideológicos que operativos, y dando a su villa una carga de intensidad y atractivo que hoy conserva por completo.

Paradójicamente, la casa —como ocurrió también con otros ejemplos históricamente significativos— nunca, o apenas, fue habitada, y es hoy museo de sí misma. La arquitectura de Le Corbusier fue en éste, como en otros casos, demasiado alejada de la sensibilidad común, tanto que no parece asimilada del todo ni siquiera ahora, cuando ha llegado a convertirse para la historia de la arquitectura en una obra clásica. Esto es, en un arquetipo conocido y consagrado que, sin embargo, parece representar todavía el futuro al conservar un atractivo no convencional, permanentemente moderno.

2. 4. LOS EDIFICIOS DE PROGRAMA COMPLEJO Y OTRAS PRODUCCIONES CORBUSERIANAS EN TORNO A LOS PRIMEROS AÑOS TREINTA.—2. 4. 1. Modernidad académica del proyecto del palacio para la Liga de las Naciones en Ginebra.—

El palacio para la Liga de las Naciones, en Ginebra (proyecto para el concurso, 1927) expresaba una alternativa que Le Corbusier ofreció como opción ante la arquitectura académica. Pero era esta una alternativa que, más allá de lo figurativo, resultaba bastante cercana a los métodos Beaux-Art de los que, en un principio, se supone que pretendía huir, si bien no parece que, a ojos de su autor, esta cercanía fuera un objetivo premeditado y táctico, sino algo más natural, más heredado.



*Concurso para el palacio de la
Liga de las Naciones (Ginebra,
1927), de Le Corbusier*

Tal parece, pues, que, en aquel momento, entendió los principios académicos que empleó para la disposición como principios universales de proyecto, comprendiendo a su vez lo moderno como aquella condición que reside en la configuración más concreta y particular de las formas.

Sea como fuere, la propuesta corbuseriana para Ginebra está trazada con los criterios *beaux-artistes* de composición, y el orden de ellos derivado alcanza el estatuto de valor del proyecto que como tal se exhibe: un eje principal ordena simétricamente tanto la amplia plaza de acceso como el edificio que la remata como fondo de su perspectiva. La gran sala de sesiones es de forma moderna y tiene un interior figurativamente coherente, pero su colocación en un edificio simétrico que prolonga su frente mediante las alas de los servicios de modo que la composición de su fachada presida el espacio, es una respuesta compositiva convencional.

Incluso el segundo edificio, aunque se dispone ladeado hacia el jardín de entrada, configura una plaza propia, simétrica, y se articula con el conjunto según una convención asimismo académica.

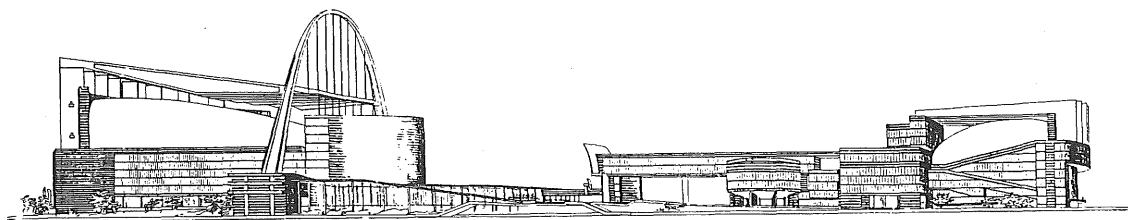
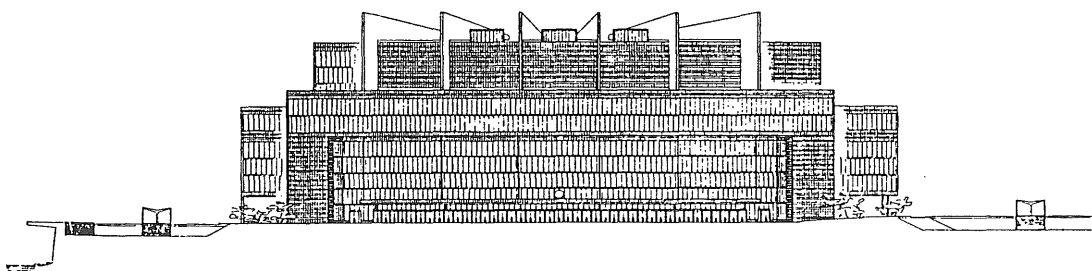
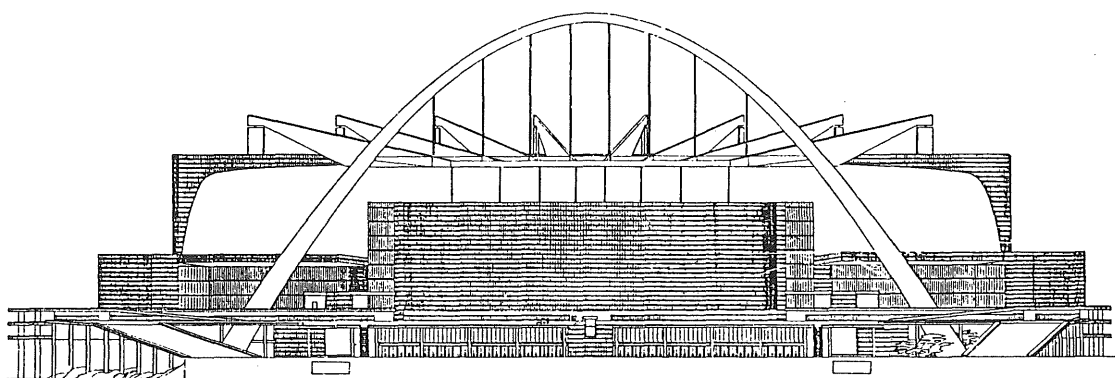
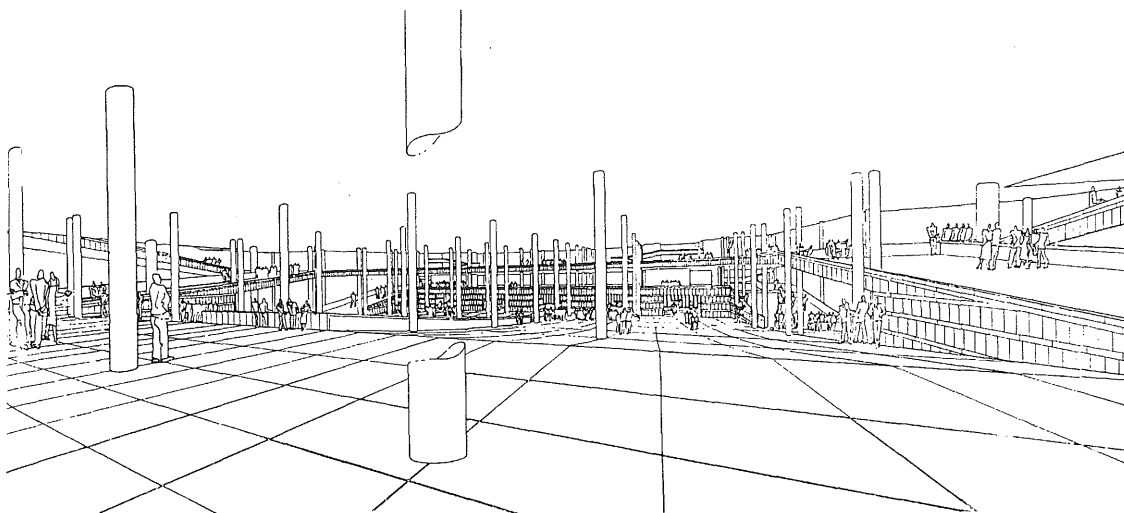
Se trata así de una ordenación urbana muy semejante a las practicadas por los novecentistas en aquellos años. Observamos entonces, y en consecuencia, que si Le Corbusier había sido capaz de alterar la arquitectura por completo —de inventar incluso una nueva idea de la disciplina, con una carga tal de modernidad que los años no han llegado del todo a superarla, tal y como hemos visto en la *villa Savoye*—, cuando se enfrentaba a una organización dilatada y compleja, respondía, en cambio, y en los mismos años, de un modo no muy alejado de aquel que practicaron los arquitectos que querían establecer un compromiso entre tradición y modernidad; o, incluso, los propios académicos militantes, como era Lutyens. Su mayor lejanía estaba sobre todo en lo estrictamente formal.

El edificio secundario de Ginebra muestra el esfuerzo, todavía no consumado, de trascender los esquemas neoadadémicos, huyendo de la simetría, y proponiendo así una variante ingenua, modernamente inmadura. Y que denuncia la falsa oposición entre algunos de los criterios propiamente modernos y los criterios novecentistas, pues, en cierto modo, ambas trayectorias habían sido comunes y ambas significaban modernidad. Ello explica que Le Corbusier se encontrara todavía cómodo, creativo y hasta radical, con el uso de tales esquemas.

El método Beaux-Arts tenía una base funcionalista —de ahí su aceptación como una arquitectura universal—, consistente en la identificación de muy diversos elementos individuales —propios para sus particulares funciones— que debían ordenarse mediante una ley arquitectónica, que, incluso por orden y funcionalismo, era casi siempre la simetría. La arquitectura neovernacula del XIX aristocrático y burgués, desarrollada sobre todo en Inglaterra, había insistido en estas mismas cuestiones, pero substituyó la idea de la simetría por un pintoresco sentido de la composición de masas, sin que dejara por ello de ser académica, como vimos —citándolo una vez más— en la obra de Lutyens. Era esta segunda una arquitectura doméstica, pero provocó una transmisión más general hacia la arquitectura moderna del entendimiento del proyecto como una unión de elementos o partes —de volúmenes o de locales— diversos y específicos, que se usó también para los programas no domésticos, y que se aprovechó, en favor de la figuratividad moderna, del sentimiento pintoresco, muy propio tanto de Le Corbusier como de otros arquitectos racionalistas.

2. 4. 2. *La composición por partes en el palacio de los Soviets y el Centrosoyus de Moscú.*—Le Corbusier aceptó los instrumentos metodológicos de composición por partes tanto en el proyecto para la Sociedad de Naciones como en el del *palacio de los Soviets* en Moscú (también realizado para un famoso concurso, 1931), así como en un gran edificio realizado, el *Centrosoyus Kirova Ulitsa* (Moscú, 1929-1933).

El proyecto para el *palacio de los Soviets* fue igualmente una organización simétrica, si bien el modo académico desapareció en gran parte —diríamos que se diluyó—, al consistir tan sólo en dos piezas singulares que se oponen, y de su tratamiento general como dos grandes objetos. El conjunto se dividió, pues, en dos elementos, que, a su vez, vuelven a dividirse en otros; ello al menos si consi-



Concurso para el palacio de los Soviets (Moscú, 1931), de Le Corbusier

deramos el edificio de servicios y pequeña asamblea, rigurosamente protagonizado por la composición axial que une, simétrica y esquemáticamente, las distintas partes, algunas de ellas pareadas para facilitar más el orden del esquema.

La modernidad consistía aquí, sobre todo, y en cuanto a lo más general, en la irregularidad y pintoresquismo que finalmente podían ofrecer estas ordenaciones de elementos muy distintos, muchas veces simplemente yuxtapuestos, al ser vistos por una sola cara y sin percibir por tanto el orden simétrico, restringido así a un orden interno, estructural. En lo particular, la modernidad se hacía patente por el tratamiento formal, radicalmente nuevo, que se les daba.

El *palacio de los Soviets* explotó al máximo tanto esta irregularidad y diversidad volumétricas como el moderno tratamiento final de las partes, responsable de una imagen que en último extremo iba a permanecer como protagonista de la totalidad. Pero además, y al tratarse de espacios de gran luz, Le Corbusier decidió en este caso dar un extraordinario peso a la idea y a la forma de la estructura resistente, obteniendo de ella lo más radical de sus imágenes. Fue este para él un recurso insólito, ya que pocas veces el hecho de la estructura alcanzó en sus obras el máximo relieve.

Un gran arco parabólico del que se cuelga mediante cables el extremo cóncavo del techo de una sala en abanico, soportado en el otro extremo por grandes pilares-pantalla de hormigón armado, caracterizó así la imagen del gran edificio para el Soviet Supremo, mientras la cubrición mediante una estructura de grandes pórticos de vigas inclinadas y de sección variable, dispuestos asimismo en abanico, singularizaba el edificio más pequeño.

Mediante esta radical valoración figurativa de la estructura resistente, fue la condición objetual, y no la derivada de un sistema general de composición, la que prevaleció así en el proyecto de los Soviets, haciendo de él un producto arquitectónicamente más avanzado que el del proyecto del *palacio para la Sociedad de Naciones en Ginebra*.

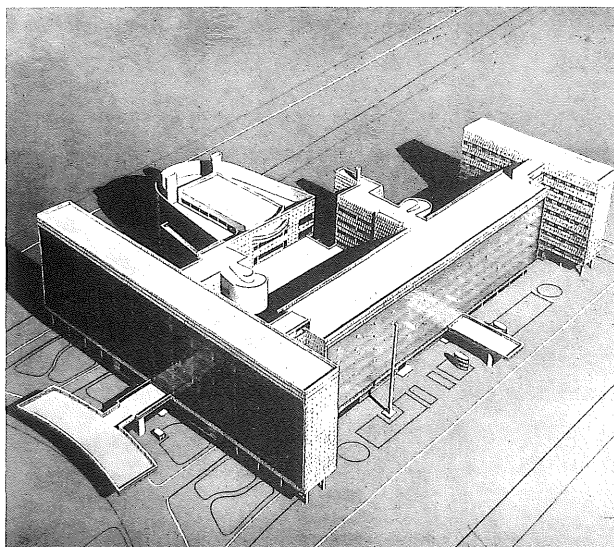
El edificio para el *Centrosoyus*, en Moscú, era, también como organización general, algo más avanzado todavía, utilizando el método de la composición por elementos —que, en definitiva iba a heredar la modernidad como uno de sus recursos proyectuales más comunes—, pero, casi, sin los sistemas axiales académicos. La identificación entre partes, su individualidad y su consecuente forma de unión con las restantes, tomó una gran fuerza, y así hasta los grandes bloques evitaron las uniones más continuas para buscar las que estaban articuladas por elementos menores —servicios— y la exhibición de sí mismos como partes distintas de las demás.

Pero este edificio no fue planteado como algo completamente libre en su configuración, tal y como pudiera parecer que correspondía en principio a su condición exenta, sino que se le hizo atender a las características de su enclave con la colocación de sus grandes bloques, dejando que la máxima libertad y condición exenta se manifestara en las partes centrales, internas al terreno. No se aceptó, pues, la libertad total que los principios modernos parecían solicitar, y éstos se compatibilizaron con ideas no tan nuevas.

Así, la oblicuidad del bloque lateral atiende a la formación de un frente exterior, enfatizado por la central marquesina, y el bloque principal queda enmarcado por los cuerpos salientes de los laterales, que hacen de él un frente simétrico muy voluntario, asimismo reforzado por una marquesina menor.

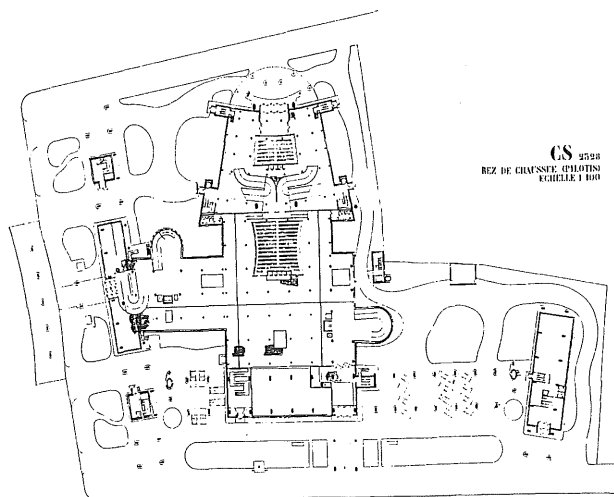
El programa complejo fue, pues, en este caso, ocasión de servir tanto a las conveniencias de la forma urbana como a las internas y propias del edificio, combinación de cometidos que se diría de carácter tradicional y que quedaba facilitada, de otro lado, por la libertad compositiva. Es esta una preocupación que no encontrará otras ocasiones de manifestarse en la obra corbuseriana, al menos en este mismo modo.

La idea de planta libre, tan importante en sus villas, estuvo aquí mediatizada por el hecho del programa complejo y por haber resuelto éste mediante la composición por partes. Tan sólo los vestíbulos en planta baja, por su dilatación, y los interiores de los pabellones lineales, tuvieron oportunidad de



entenderse como contenedores espaciales de planta libre, y de manifestar al tiempo la independencia entre los diferentes niveles; esto es, la condición estratificada que la *villa Savoye* tenía, aquí limitada a la distinción entre la planta baja y el resto del volumen.

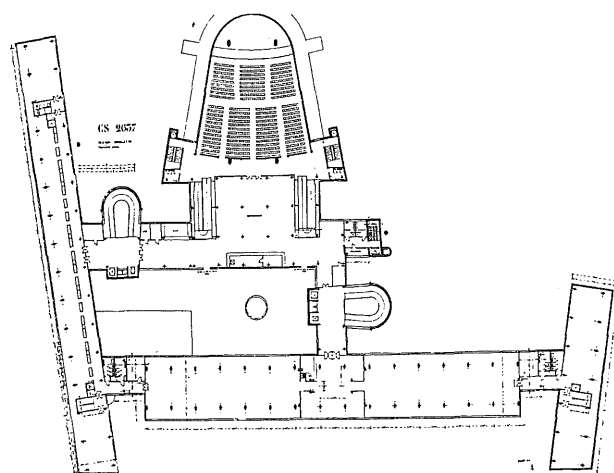
Como los anteriores, el edificio está proyectado en planta, pero en éste todavía de una forma más acusada: el edificio total surge de la distinta elevación que, basado en ella, toman sus partes. Es este un sistema esquemático, también de raíz académica, que explica en gran modo la rigidez que tiene, y que se transmitirá por su facilidad, y como una convención, a la arquitectura profesional.



2. 4. 3. *El método de la superposición de estratos en la cité de Refuge y otras realizaciones de la década.*—Otro edificio construido y contemporáneo del anterior, el de la *cité de Refuge* en París (rue Cantagrel, 12, 1929-1933), planteaba un organismo más evolucionado, pues su programa, menos complejo, evitaba acudir a algunos de los recursos que se han explicado antes.

El edificio adoptó en planta baja la servidumbre con respecto a la ciudad, que era en este caso físicamente obligada, aceptando la forma difícil del suelo en que se enclava y compatibilizándola con una cierta idea de composición por partes. Esto es, como en el anterior, se sostuvo la confianza en poder satisfacer ambos órdenes de cosas, el azar de la forma urbana y las necesidades internas, pero no se respondió a ese problema de forma académica, con «frentes» y simetrías, sino de una forma más abstracta: tanto la irregularidad como el purismo cubista de los volúmenes quedó puesta de relieve.

Pero, en los niveles superiores encima de la parte baja más compleja, se mantuvo



Edificio Centrosoyus (Moscú, 1929-1933), de Le Corbusier

Cité de Refuge (París, 1929-1933),
de Le Corbusier



tan sólo el gran bloque, al que se le ha dado una forma radical al aceptar la oblicuidad de sus testeros. Es este bloque un contenedor libre, y como tal se utilizó de modo muy diferente en las distintas plantas o en las diversas partes de éstas, volviendo así al método de la estratificación de disposiciones independientes. El diseño de dichas partes es casi una exhibición de esta libertad, expuesta en la cantidad de ocupaciones existentes y en la evidencia libre con la que algunas se manifiestan.

En otro orden de cosas, en este edificio se expresó con más atractivo que en el del *Centrosoyus* la plástica nueva de elementos y volúmenes, así como se resolvió la gran fachada del bloque con cierre acristalado continuo, lo que luego se llamaría «muro cortina», radical y bello.

Otro edificio de Le Corbusier construido en esta época fue el conocido *pabellón de Suiza* en la Ciudad Universitaria de París (Boulevard Jourdan, 7, 1930-1932), de tamaño más pequeño y de un programa más simple en el que los problemas anteriormente planteados apenas existen o tienen menos relieve. Su sencillez de disposición —un pabellón lineal de dormitorios unido a un cuerpo de circulaciones que se ensancha en la planta baja para dar lugar a un vestíbulo, sitio en el que la libertad de la planta y la volumetría de los elementos se pone de relieve— permitió una lograda valoración volumétrica, en el que el gran bloque contrasta con la expresividad del volumen de servicios, ofreciendo visualmente una arquitectura muy clara, emblemática de su autor y, por extensión, de la arquitectura moderna.





Pabellón de Suiza en la Ciudad Universitaria (París, 1930-1932), de Le Corbusier

Un cuidado muro-cortina valora de nuevo su frente, entendido como urbano y de definición de la calle, mientras el cuerpo bajo explica su propia irregularidad al atender al camino peatonal trasero y arbolado y a la pequeña plaza en que acaba. Para este frente se elaboró una atractiva interpretación moderna de la pregnancia y el equilibrio clásicos que había tenido su intenso origen en la fachada de la *villa en Garches*.

La composición por partes tuvo en este caso un sentido muy directo en relación al programa, pues una residencia, al componerse de una suma de dormitorios y unos locales comunes, consta de dos sectores muy distintos entre sí. Le Corbusier los distinguió por completo, incluso exagerando la pureza del pabellón de dormitorios al no aprovechar la planta baja para situar el espacio común y dejar ésta abierta y diáfana. Tan sólo en la dotación de otros servicios —vivienda del director y dormitorios de empleados— tuvo el gesto integrador de llevarlos a la cubierta, logrando utilizar ésta como jardín y asimilando así este edificio al esquema de la *villa Savoye*: casa sobre «pilotis», cuerpo principal de la vivienda y terraza jardín. Ello en el concepto, pues en su atractiva fachada, el pabellón suizo anticipa en pequeña escala la composición frontal y provista de los tres cuerpos tradicionales de las grandes «Unidades de habitación» del período posterior a la segunda guerra mundial, muy concretamente a la unidad de Marsella.

Satisfaciendo con lógica la ordenación de un específico programa, Le Corbusier expresó principios generales de su entendimiento de la arquitectura.

Le Corbusier construyó también dos edificios de viviendas en estos años. Uno el llamado inmueble *Clarté*, en Ginebra (rue Saint-Laurent, 2, 1930-1932), y el otro un *edificio de apartamentos* entre medianerías en París (rue Molitor y Nungesser-et-Coli, 24, 1933).

El edificio de Ginebra, exento, se resolvió en un bloque paralelepípedo de gran anchura, con muchos de sus apartamentos en dúplex, y con su acento más espacialista y expresivo puesto en las terrazas de la fachada soleada. Fue una aplicación realista de una línea investigadora acerca de nuevos tipos residenciales que arrancó con los «inmuebles-villas» y que culminará más adelante con las *Unidades de habitación*. En el *Clarté* la construcción fue en gran parte prefabricada y metálica, debido a que su cliente era Edmond Wanner, propietario de fábricas de acero.

El *edificio de apartamentos* en París, constreñido a su solar urbano, se planteó aprovechando al máximo la libertad de las plantas, a imagen de sus villas, pero sin utilizar el recurso del doble espacio, salvo en el ático, donde se explota también la riqueza espacial mediante el uso de los retranqueos y de las posibilidades de la cubierta. La fachada ensayó con fortuna la capacidad del racionalismo para constituir un lenguaje urbano en la ciudad cerrada convencional.

Por su fecha, y por tratarse de un tema urbanístico, es preciso citar asimismo las propuestas de Le Corbusier para Argel, pues suponían en aquel momento un paso más en la revolucionaria actitud, radicalmente moderna, que quiso y supo mantener en relación a la idea de ciudad.

Por un lado, es importante referirse al *proyecto «A» del plan para Argel* (1930), que concebía la ampliación de la ciudad vertebrada mediante un larguísimo y curvo bloque, que replica ante la forma de la bahía, y que parte de un extremo de la vieja población, apoyado en una plástica ordenación compuesta por varios bloques curvos menos dilatados, y se prolonga durante muchos centenares de metros.

La paisajista idea reclamaba para la ciudad moderna una fuerte estructura, propia y arquitectónica, capaz de ordenarla mediante casi un único gesto, de fuerte contenido plástico. Demostraba así, una vez más, la capacidad arquitectónica y urbana de la vivienda masiva, y dibujaba, también de nuevo, una utopía absoluta, que nunca traspasaría su condición de propuesta, pero que tuvo, con el tiempo, una gran influencia: los bloques curvos, capaces por su forma de implantarse paisajísticamente, se convirtieron en un recurso arquitectónico y urbanístico moderno. Pueden citarse algunas producciones de Alvar Aalto, como el *pabellón senior de dormitorios para el M.I.T.* (Massachusetts, EE.UU.), o la urbanización no realizada para Pavía. Los ejemplos podrían ser, en realidad, innumerables.



*Proyecto «A» del plan
para Argel (1930), de
Le Corbusier*



Tal parece como si Le Corbusier hubiera adivinado la ciudad descualificada que iba a provocar el urbanismo moderno si aprovechaba únicamente la libertad concedida por los nuevos tipos residenciales y no se fundaba en una sólida concepción arquitectónica. Esto es, en una sólida concepción formal.

El proyecto «A» del plan para Argel era así una metáfora, que nos vemos obligados a contemplar hoy sin la esperanza que entonces representaba, y que completó sus visiones del *plan Voisin* y de la *ville Radieuse*.

Para América (Buenos Aires, Montevideo), planteó también otras ideas de ciudades lineales, más radicales aún y sólo esbozadas. Para Argel hizo algunos otros trabajos, entre los que destaca el *ras-cacielos «losangé»* —que configuraría con el tiempo un modelo convencional— y que ha de considerarse también una propuesta urbana. Las grandes torres eran efectivamente, para Le Corbusier, un modo de dotar de estructura a la nueva ciudad abierta, fuera en combinación única, o fuera también en unión de otros elementos.

2. 4. 4. *La arquitectura popular como arquitectura moderna.*—Pero lo más diferenciador con respecto a lo anteriormente explicado de la obra corbuseriana en estos años anteriores a la segunda guerra mundial, fue la realización de dos viviendas unifamiliares en las que se alteraron los ideales modernos, estableciéndose con la tradición nexos muy poco convencionales; por tanto en una línea muy distinta de las posturas académicas o historicistas.

Se trata de la casa *La Tremblade*, en Les Mathes (cerca de Marennes, 1935), que fue precedida por un proyecto no realizado para Chile (Casa Errazuris, 1930), y la *casa de vacaciones* en el Bulevar de la República, 85 (La Celle St. Cloud, París, 1934-1935).

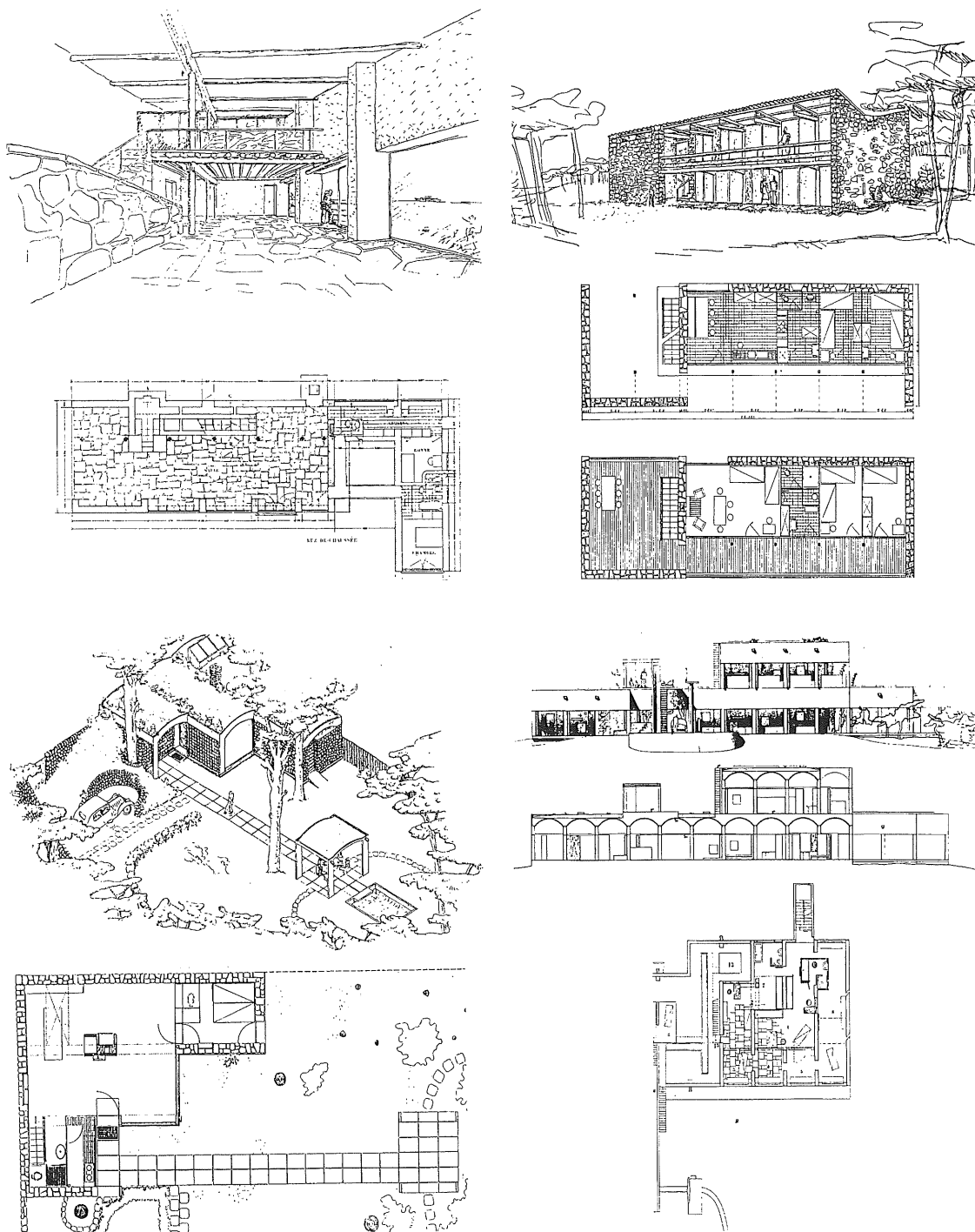
El proyecto para Chile era una casa de muros de fábrica, de piedra y hormigón, y estructura de madera, concebida siguiendo las lecciones de la arquitectura popular, si bien con imágenes que no hacían concesiones estilísticas de ninguna clase con respecto a lo antiguo.

La *casa de Les Mathes*, que fue ejecutada, aceptaba la misma técnica, llevando más al extremo la configuración de los muros en fábrica de mampostería, y formando con ellos unas grandes cajas, en el interior de las cuales se vuelve a producir el concepto de planta libre, ya que los pilares de madera hacen el mismo papel arquitectónico que los soportes cilíndricos de hormigón de sus villas. La casa evita sin embargo toda referencia tradicional en su estética, produciéndose con un vocabulario moderno en el que se integran los materiales tradicionales.

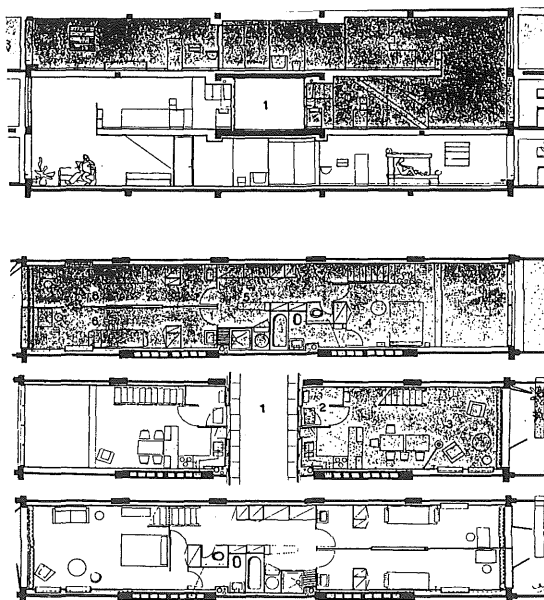
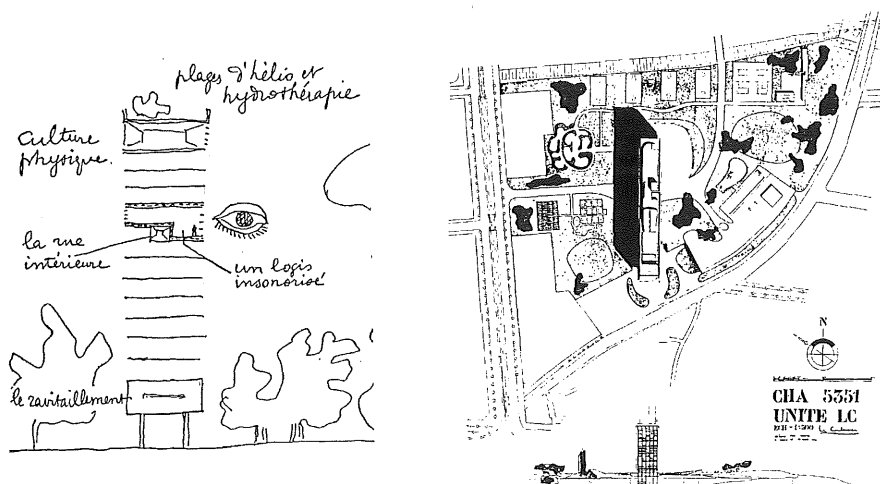
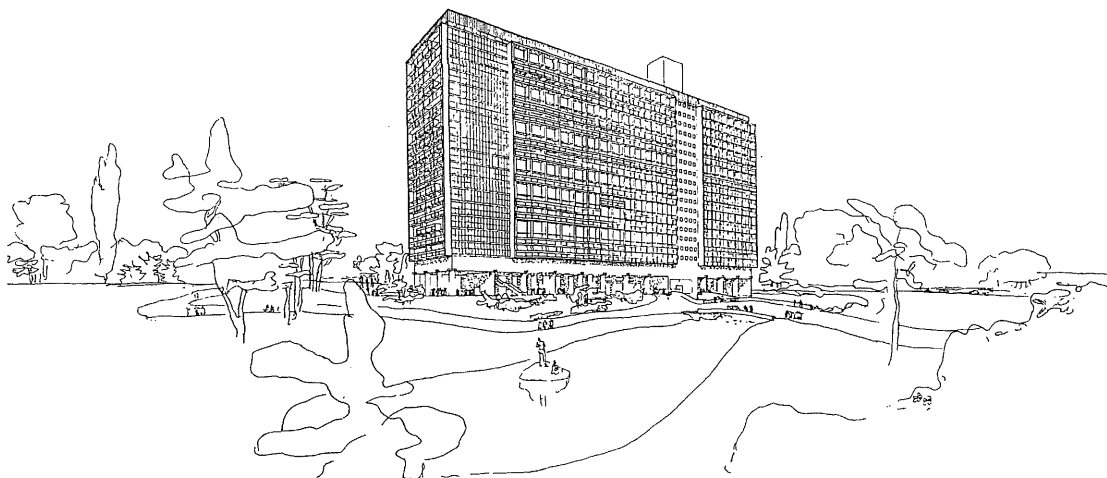
Consecuentemente con esto, la cubierta se proyectó en forma invertida, es decir, con una lima hoy interior que desagua por los laterales, y proponiendo un perfil del volumen que los arquitectos profesionales harán tópico. Los materiales y las técnicas eran los propios del lugar, acercándose así a una de las características que para Wright significaban, como vimos, la existencia de la arquitectura «orgánica», pero que, en este caso, provocaron por el contrario una interesante versión, una más, del racionalismo.

La *casa en La Celle St. Cloud* es una primera y pequeña versión de un tipo de casa que desarrollará posteriormente, y con más tamaño, en otras ocasiones. Se trata de un sistema constructivo de muros de ladrillo y de bóvedas corridas de hormigón, sobre vigas, que caracteriza rotundamente el espacio interior y con el que se consigue una nueva versión de la planta libre, siempre que en ésta se acepte el papel ordenador de dichos muros.

Esta misma idea fue desarrollada también para las *casas Fuster*, en el Lago de Constanza (1950) y *Jaoul*, en París (calle Longchamp, 81, 1952-1954). Una variante más compleja y conseguida, y con dos alturas, fue la *casa Manorama Sarabhai* (Ahmedabad, India, 1955). Todas ellas se basaron en la libertad que permite la sistemática de cubierta con bóvedas rebajadas paralelas, cuestión que marca al edificio con una cierta direccionalidad, pero que se manifiesta al tiempo como más independiente y versátil de lo que podría en un principio suponerse.



Arriba, a la izquierda, *proyecto de casa Errazuris* (Chile, 1930); a la derecha, *casa La Tremblade* (Marennes, 1935).
 Abajo, a la izquierda, *casa Jaoul* (París, 1952-1954); a la derecha, *casa Manorama Sarabhai* (Ahmedabad, India, 1955),
 de Le Corbusier



Las Unidades de habitación.
Perspectiva de la de Nantes-
Rezé y unidades de vivienda de
la de Marsella. Le Corbusier

Unidad de habitación de Marsella
(1946-1952), de Le Corbusier



2.5. LA «UNIDAD DE HABITACIÓN» COMO IDEA DE CIUDAD COMPLETA.—Dentro de la política general de los trabajos de reconstrucción posteriores a la segunda guerra mundial, Le Corbusier realizó la *Unidad de habitación de Marsella* (Boulevard Michelet, 280, 1946-52), según un tipo que repetirá, más adelante, otras cinco veces: en Nantes (Rezé-les Nantes, 1952-55), Briey-en-Forêt (carretera a Mance, Lorraine, 1957), en Meaux (1956), Firminy (1960), y en Berlín (Charlottenburg, 1956).

Inventando con ellas un tipo residencial que tendrá en ocasiones algunos seguidores, Le Corbusier planteó un «*super-bloque*» basado en la gran anchura, en la disposición longitudinal de las unidades de vivienda que dan a ambas fachadas, pero que disponen de una dimensión mínima de ellas, consiguiendo así una gran densidad y un espacio singular en cada una. La disposición de estas viviendas es en dos alturas, servidas por corredores centrales de circulación, lo que permite el gran ancho y, consecuentemente, la notable densidad.

Se trata así de un «apilamiento» residencial que configura un enorme paralelepípedo y que, como forma, se levanta del terreno mediante grandes «pilotis» y se remata mediante una terraza-jardín en la que los servicios comunes son ocasión para obtener una coronación de fuerte sentido plástico y pintoresco, tal y como, en muy otra escala, ocurría con la *villa Savoye*.



Unidad de habitación de Marsella, de Le Corbusier. Detalle de la terraza superior

Como en ésta, la azotea es la ocasión para que la vocación escultórica de Le Corbusier se manifieste, llegando en este caso a conseguir un lugar independiente y del máximo atractivo. Las barandillas de esta azotea son muy altas, permitiendo sólo ver el cielo y, acaso, el mar, dando así la sensación de estar sobre el terreno, como si de un patio se tratase. Este «patio» está además poblado por objetos —chimeneas, depósitos, locales especiales de servicio a la comunidad— y forma un lugar casi mágico, lúdico, de gran atractivo como lugar de estancia, aunque, paradójicamente, tan poco haya sido usado.

El tipo de edificio que la Unidad propone es extremadamente preciso, y en la línea de la idea de ciudad moderna ordenada mediante la presencia de grandes volúmenes unitarios. En rigor, se trataba de sustituir a la idea misma de ciudad completa, pues la Unidad de habitación pretende prácticamente suplantarla, incluyendo incluso corredores principales, verdaderas calles interiores, con tiendas y servicios comunes. De aquí la característica de asentar la Unidad sobre un gran terreno libre, de modo que no necesite acompañamiento alguno para formar el hecho urbano, que no sea su simple repetición, tomando un fuerte valor objetual. La sección transversal de un gran trasatlántico, con el casco dividido según múltiples planos horizontales, y coronado por la cubierta con el puente y sus chimeneas, fue en este caso una inspiración directamente operativa y que el propio Le Corbusier reveló en sus escritos.

La división interior no fue, sin embargo, para el proyectista, una cuestión convencional, y la analogía con el barco y su simple empaquetamiento de cubículos se deshizo al dar gran importancia a la espacialidad interior de las viviendas, que se asoman a las fachadas mediante el espacio doble que forman la estancia y la habitación principal, al modo de sus «estudios» en la primera época, y prolongado por las terrazas. Ello llevó a las fachadas a tener un gran valor, plásticamente resuelto mediante una retícula de hormigón como la que había proyectado ya para las torres de Argel.

Como objeto total, la Unidad es de un aspecto poderoso y sencillo, en el que no se ha querido prescindir de la forma rectangular, pregnante y clásica, y de tres cuerpos compositivos que se dirían tradicionales —base de «pilotis», cuerpo principal y coronación plástica de la terraza— y cuya simetría o excesivo orden es evitada por el paño ciego de las viviendas que miran lateralmente, por el distinto cierre que corresponde a los pisos singulares de las galerías comerciales que se abren al exterior y a las escaleras, y por la libertad volumétrica de la coronación. Nótese que se trata en definitiva del esquema compositivo de la *villa Savoye* llevado ahora a una escala gigantesca.

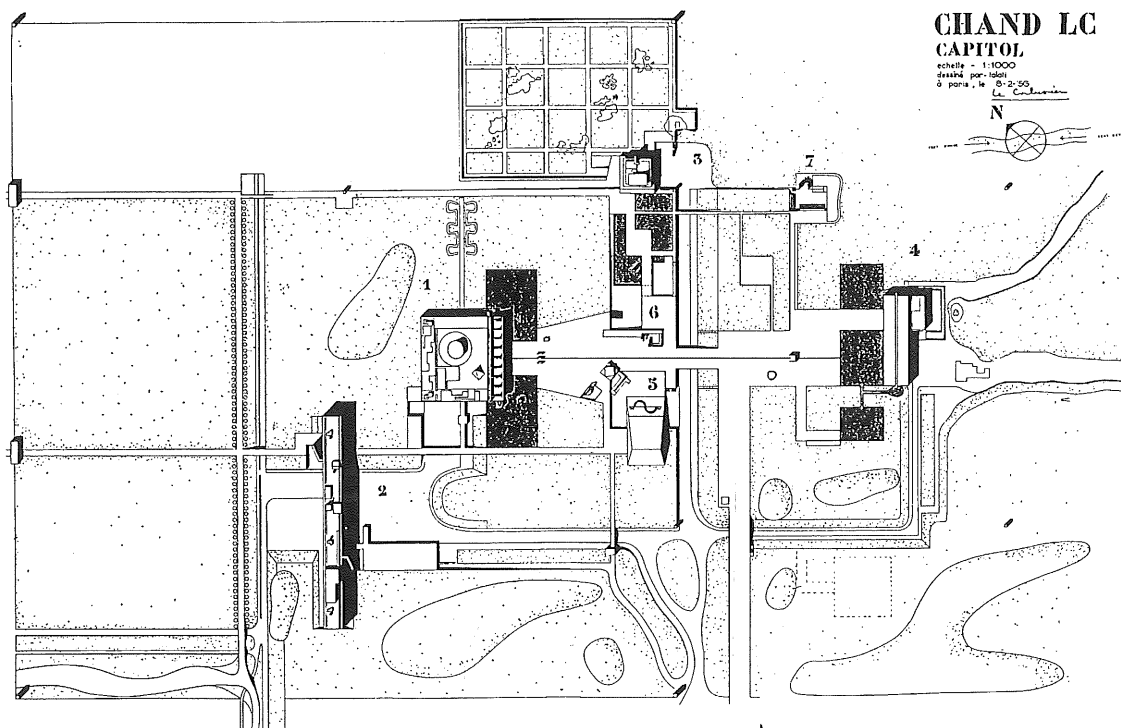
El edificio, de viviendas económicas, tuvo escasa aceptación por sus singularidades organizativas y funcionales, lo que no ha impedido su consideración como una obra maestra de gran popularidad e influjo profesional, su constante visita por especialistas y su exhibición como patrimonio cultural. Hoy, fuera ya las unidades de la expectativa de ser una pretendida solución para viviendas masivas, un público más cultivado las vive y busca.

Pues aunque la Unidad de habitación buscaba su autonomía, no puede desligarse de la ambición de repetirla sistemáticamente como formación de un «barrio» completo, compuesto por grandes y magníficos bloques campeando en un parque propio, como puede verse en alguno de sus dibujos. Es preciso reconocer que este ideal corbuseriano no llegó a realizarse nunca, y que —salvando intencionados casos— sólo impotentes caricaturas de sus ideas, demasiado degradadas para conservar ninguno de sus principios, fabricaron la ciudad real.

Pues los verdaderos ideales de Le Corbusier, sea cual fuere el juicio que ahora nos merezcan, no se construyeron nunca, haciéndolo si acaso tan sólo de modo sectorial y nutriendo la historia de las utopías. La excepción es *Chandigarh*, donde tuvo la oportunidad de planificar una ciudad completa y de construir su centro direccional.



Unidad de habitación de Marsella, de Le Corbusier. Calle interior de tiendas y servicios



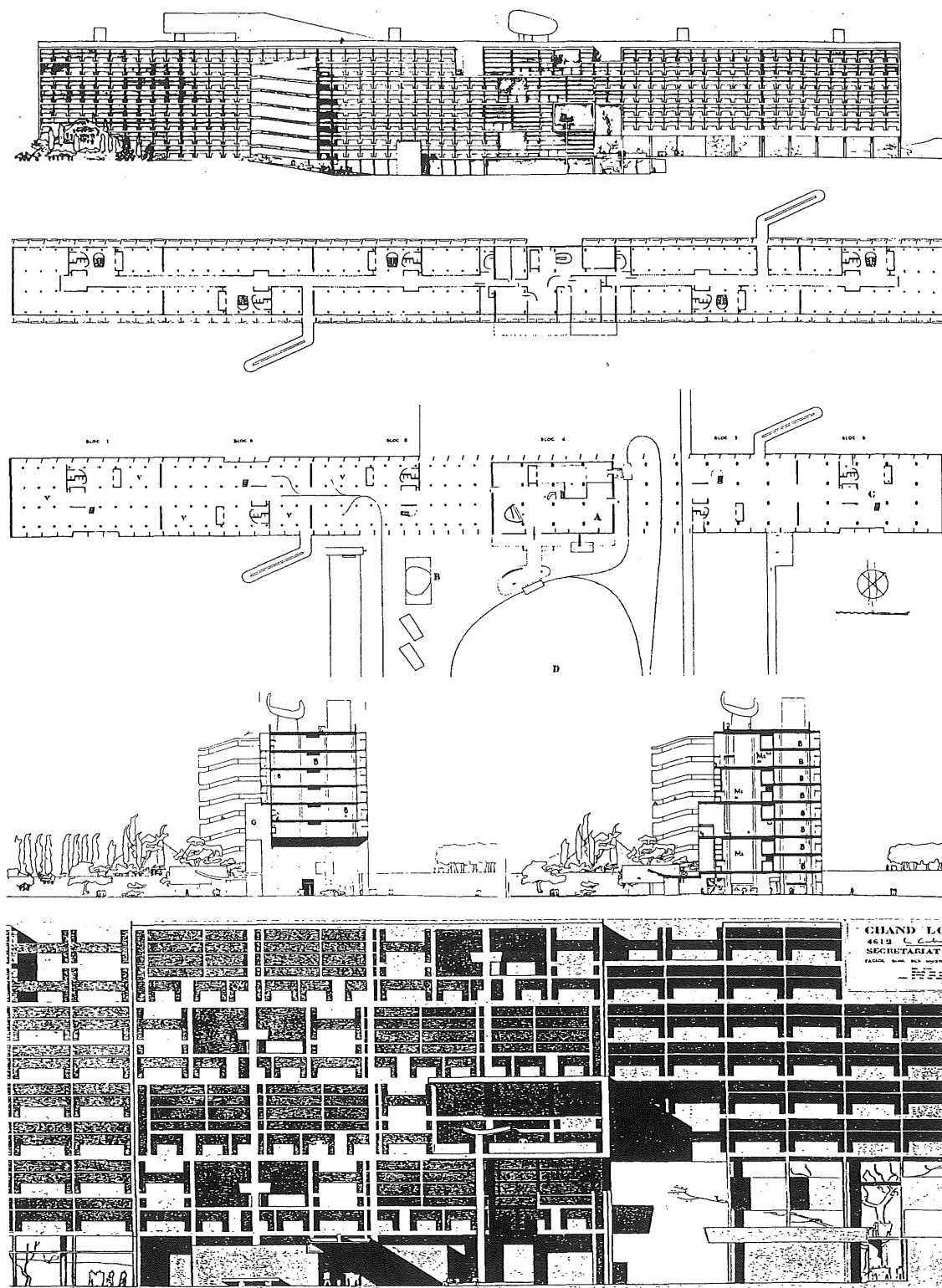
Planta del centro gubernamental de la ciudad de Chandigarh (Punjab, India, 1951-1958), de Le Corbusier

2. 6. LA FUNDACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE CHANDIGARH Y OTRAS OBRAS EN LA INDIA.—El encargo más importante de Le Corbusier, iniciado con el planeamiento de la ciudad en 1951, fue la fundación de Chandigarh, nueva capital del Punjab, India. En ella fue donde tuvo la oportunidad de practicar los principios de urbanismo que expuso en sus libros y que, en gran parte, se habían convertido en principios modernos a través de las conclusiones de los CIAM.

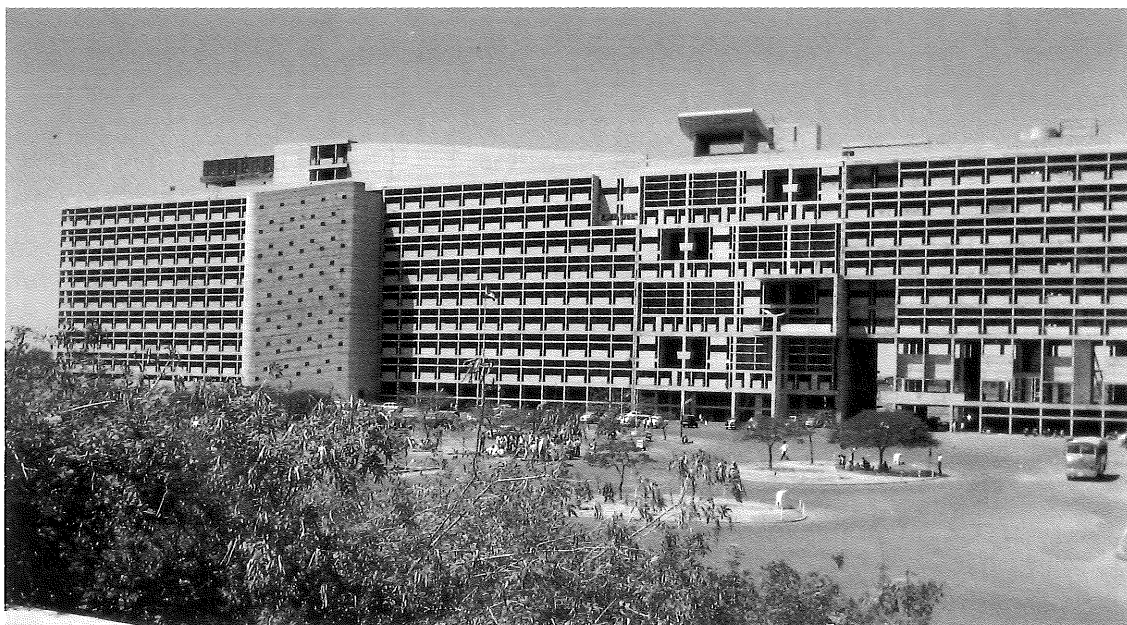
No expondremos con detalle este pensamiento urbano mediante el que el territorio fue dividido en sectores, limitados y estructurados por vías rodadas de distinta jerarquía, y atravesados por sistemas continuos de parques lineales. Pues, a la postre, esta idea de ciudad en la que había puesto tanta intensidad y confianza, deslumbrante en un principio como superación de viejos modelos, no fue realmente llevada hasta el final, y acabó reducida a su simple trazado, y así desprovista de muchas de sus cualidades y por lo tanto con un interés menor que la arquitectura concreta que Le Corbusier edificó en su encargo de levantar las más importantes sedes de las instituciones del Estado.

Proyectó con todo detalle el área central, compuesta por los edificios del *Secretariado* —Ministerios— (finalizado en 1958), la *Asamblea Legislativa* (en 1956) y el *Tribunal Supremo* (en 1956). De 1951 a 1953 proyectó asimismo el *palacio-residencia del Gobernador*, que no llegó a realizar.

El edificio más sencillo fue el *Secretariado* (Ministerios), inmenso bloque lineal de gran anchura, y de 245 metros de largo, realizado siguiendo en gran parte la imagen concebida para las Unidades de habitación, pero con un destino diferente, de lugar de trabajo administrativo. Una estructura de tres crujías, con doble fachada, permite la libre división planimétrica de acuerdo con los distintos programas. De nueve alturas, el interior se dota en ocasiones de una espacialidad que trasciende la simple suma de pisos, pero sin que el método de superposición de estratos independientes deje de ser el instrumento empleado para su organización interior.



Plano del centro gubernamental de la ciudad de Chandigarh (Punjab, India, 1951-1958), de Le Corbusier



Chandigarh, edificio del Secretariado, de Le Corbusier

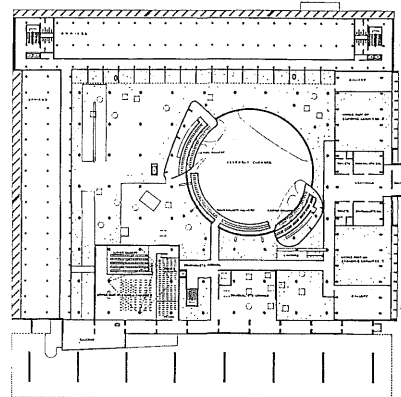
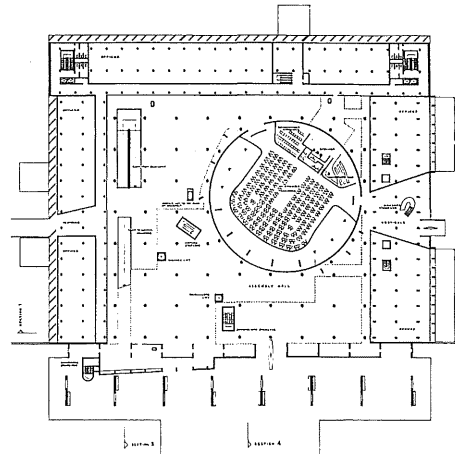
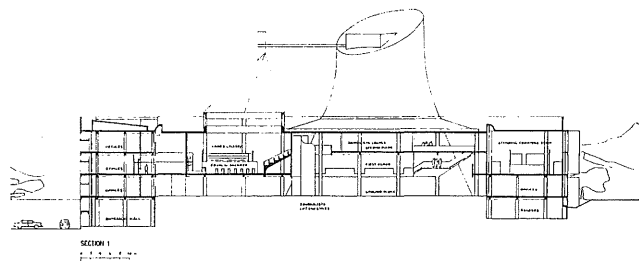
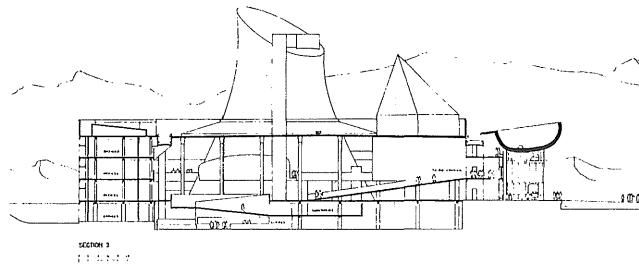
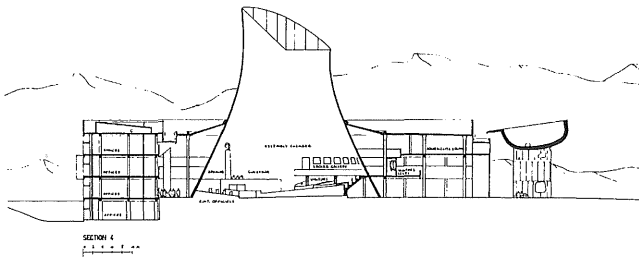
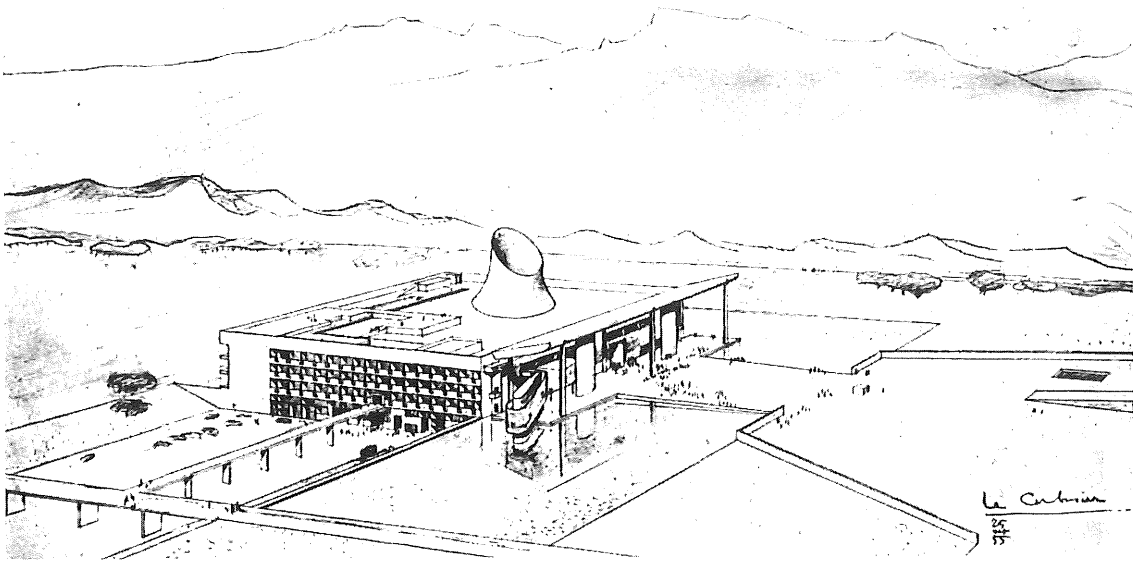
El Secretariado se presenta al exterior como un continuo de hormigón visto, en el que su plástica, como en las Unidades de habitación y en el rascacielos de Argel, se reserva a las matizaciones y enriquecimientos que en el tajante volumen crean las fachadas, concebidas ahora para el control del riguroso clima cálido y lluvioso, y cuyo violento juego de luces y sombras se vuelve sistemático, al tiempo que alterado por variaciones derivadas de la aparición de elementos distintos o núcleos circulatorios. La composición de sus fachadas, emblema mismo de la arquitectura corbuseriana de esta época, es enormemente conseguida.

En la coronación, plásticas más libres a través de dotaciones diversas completan el pregnante volumen que, como hemos visto ya en otras ocasiones, se matiza sin perder su perfecta integridad.

La gran línea que el edificio dibuja con su impronta sobre el territorio se relaciona plásticamente, como si de un cuadro purista se tratara, con el cuadrado que configura la planta del gran edificio de la *Asamblea Nacional*, obra maestra de este importante conjunto, revelando el modo de hacer la ciudad —de componer libremente los volúmenes— que su autor pretendía. Con el *palacio de Justicia* y con los demás elementos, edificados o exteriores, el conjunto adquiere una condición unitaria de gran valor arquitectónico y plástico, muy abstracto, y muy bien puesto de relieve por los magníficos dibujos y maquetas que se realizaron.

2. 6. 1. *Disposición y carácter en el edificio de la Asamblea Nacional.*—La *Asamblea Nacional* es uno de los edificios más originales de su autor, dando la medida de su madurez en esta nueva etapa, ahora ya tan diferente del *culmen* de aquella otra primera que, a finales de los años veinte, representó la construcción de sus más importantes villas.

Se trata de un gran edificio de planta cuadrada con una gran sala de sesiones de planta redonda y ladeada en el interior de aquél, rodeada en tres de sus lados por anchos bloques sobre «pilotis» y de planta libre, con doble fachada y *brise-soleil*. El cuarto de los lados se configura mediante un singular y monumental pórtico que caracteriza al edificio en su exterior. Le Corbusier dio en él rienda suelta a su gran capacidad plástica en el uso libre —y, a pesar de todo, contenido— del hormigón armado.



Chandigarh, Asamblea Legislativa, de Le Corbusier

La utilización de grandes pantallas rectas, abstractamente perforadas, y la coronación con una expresiva cubierta curva, singularizan la entrada principal, acompañada a ambos lados por el agua, y dotan al gran edificio de un fuerte carácter institucional muy comprensible, y sin necesidad de acudir a imágenes convencionales. O, si se prefiere, resulta tanto más intenso precisamente por no emplearlas y por lograr una monumentalidad obtenida por eficaces, abstractos y modernos medios.

Pero lo más interesante de la Asamblea es sin duda el interior que este cuadrilátero reserva, anunciado exteriormente por el volumen que cubre la sala parlamentaria. Lo que hubiera podido ser un patio dentro de la gran forma cuadrada, y entre los bloques paralelepípedicos y la sala, se convirtió en un espacio hipóstilo, presidido por esbeltos fustes columnarios, y donde «campea» en una posición ladeada el círculo que contiene la repetida sala de sesiones. Este círculo es la base de una original forma cónica de generatrices curvilíneas que se asoma al exterior del volumen caracterizando su imagen y captando la luz cenital.

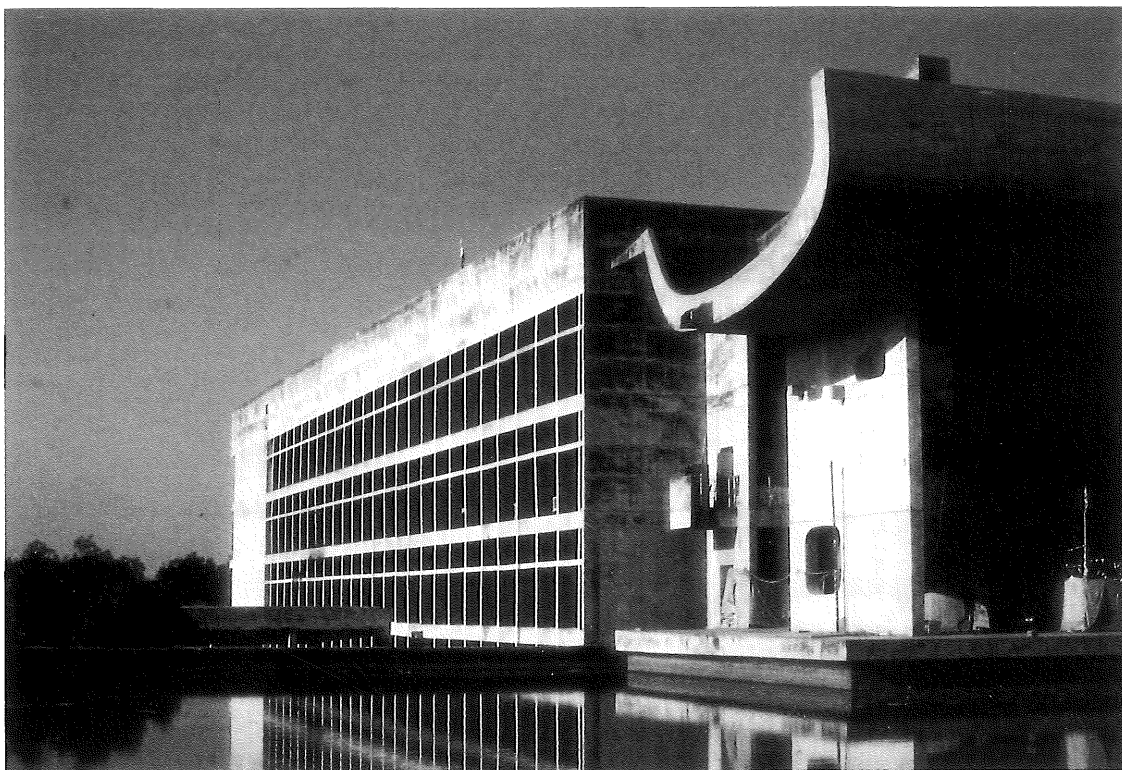
Enamorado Le Corbusier de las formas industriales —silos, chimeneas, fábricas, barcos, coches— supo emplearlas como inspiración arquitectónica y sin que tuviera que aceptar ni sus servidumbres ni ninguna adecuación entre usos y significados. En las Unidades de habitación trasladó la idea del gran barco, y, también, aunque más veladamente por la falta total de mimesis, algo de su imagen; algo tienen estas unidades, desde luego, de grandes barcos varados, como ya tantas veces se ha dicho. En la *Asamblea Nacional* de Chandigarh, y para cubrir la sala, decidió trasladar la imagen de una gran chimenea industrial, similar a las de las centrales térmicas, y sin que el concepto o las ideas tuviesen ahora gran cosa que ver. Por ello precisamente la imagen pudo ser imitada, aunque también plásticamente alterada.

Las formas de la Asamblea recuerdan de inmediato la definición corbuseriana de arquitectura como «*juego sabio y magnífico de volúmenes bajo la luz*», y al contemplarlas se diría que dicha definición pierde su condición limitada, acaso en apariencia superficial, para tomar un verdadero y completo sentido. Pero puede apreciarse también cómo los instrumentos proyectuales corbuserianos, formalmente limitados y desprovistos de verdaderas complicaciones, obtienen unos resultados de riqueza y cualidad extraordinarios.

Pilastras, paredes rectas y soportes cilíndricos ordenan la planta libre de la Asamblea, que se especializa en sus elementos perimetrales, y disponen la red hipóstila continua que interrumpe el gran círculo de la sala. La colocación de este círculo no puede, por otro lado, ser más intencionada: se opone a la entrada, pero no está en su eje, ni ofrece a ella sus accesos; se ladea del todo, con lo que permanece igualmente presente al tiempo que ofrece el vestíbulo como recepción que la rodea y que permite encontrar sus puertas; el contacto con el cuerpo lateral deja un acceso directo desde éste y frente al trasero se reserva el respeto de un tramo de columnas. El protagonismo del interior es, así, doble: éste se compone tanto del vestíbulo cubierto —la arquitectura también son las sombras, y más en estos lugares— como del gran volumen de la sala que lo ocupa como un auténtico objeto.

Las formas complejas que la luz del Sol valorará plásticamente de un modo especial corresponden, como se ha dicho, al *carácter* de la institución, reconociendo Le Corbusier este concepto ecléctico, incluso de similar manera a como se hacía en el pasado. La institución se señala así mediante una entrada monumental y una cúpula, y si bien las formas de estos elementos —del mismo modo que la composición planimétrica— han variado por completo, el sentido tradicional de los mismos ha permanecido, sin embargo, aludido en lo formal tan sólo por el perfecto círculo de la sala de sesiones.

Ya la propia relación entre cuadrado y círculo constituía un importante y atractivo tema clásico, como es bien sabido. Tal parece así que Le Corbusier, huyendo de lo académico, no tuvo empero inconveniente en favorecer ideas a las que se acercaba en definitiva por el sentido puro y primitivo que las formas simples producen, y sintiéndose probablemente heredero de un mundo antiguo, del helénico y



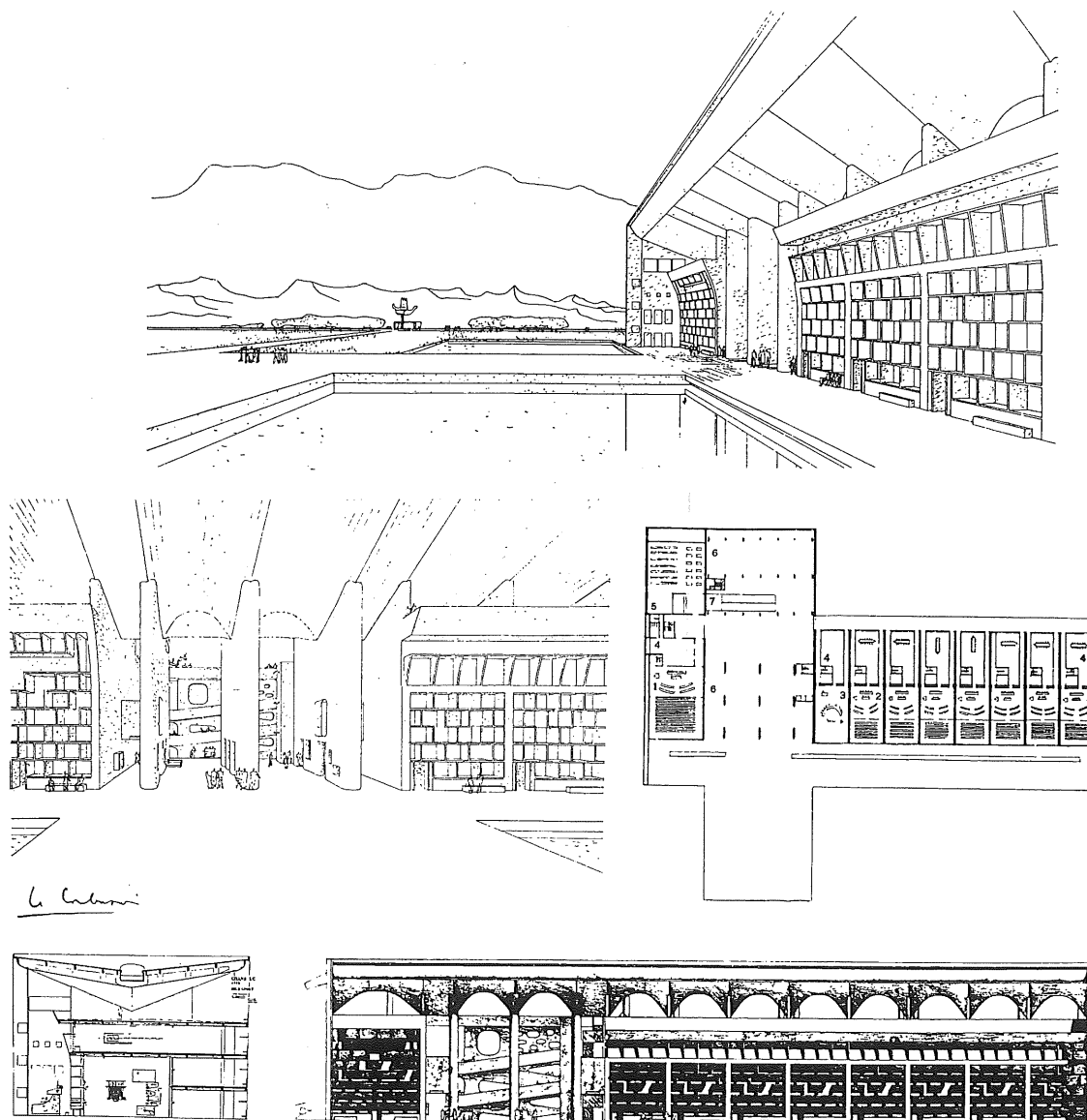
Chandigarh, Asamblea Legislativa, de Le Corbusier

del romano, o, igualmente, del renacentista. Un acercamiento que no hipotecó ni puso en duda su radical modernidad, pero que la insertaba en principios muy profundos, propios de la disciplina, dándole con ello contenido y ayudando a explicarla.

2. 6. 2. *Un nuevo tipo para el palacio de Justicia.*—El tercer edificio importante realizado en Chandigarh fue, como se ha dicho, el del *palacio de Justicia*, sede del Tribunal Supremo. Es este un nuevo tipo de edificio, sin duda sugerido por el lugar y por su clima. Se trata de un esquema de bloque casi lineal y de gran anchura, que queda encerrado, pero también libre, en el interior del gran volumen abierto que componen la cubierta y los dos grandes hastiales.

Es así un edificio dentro de otro, un bloque bajo una nave abierta, dispuestos de tal modo que entre ambos se cree un lugar de sombras, un «micro-clima» especial que permitiera el traslado del bloque moderno desde su nacimiento europeo hasta estas nuevas y más extremas latitudes. El hormigón armado, material que ofrece toda la libertad que permitan sus moldes, volvió a ser el idóneo para las intenciones corbuserianas.

El propio bloque interior se encarga también, en gran parte, tanto del control climático como de la expresión exterior; ello a través de una doble fachada en la que las composiciones abstractas obtenidas mediante el hormigón toman un papel de protagonismo figurativo, tal y como ocurría igualmente con el edificio del Secretariado. El volumen formado por la cubierta y los hastiales completa la imagen en modo singular, produciendo la entrada, y reservando para ella la geometría más compleja —superficies inclinadas y curvaturas en cornisa, bóvedas y soportes— capaz de dar a dicha imagen una fuerza especial. Pues, como en el edificio para la *Asamblea Nacional*, la aplicación del concepto de *carácter* se vio en el *palacio de Justicia* igualmente necesaria por el alto significado de su uso, siendo ésta la



Chandigarh, Tribunal Supremo, de Le Corbusier

intención última de la imagen que se ha descrito, aunque habiéndose originado también la intención del proyecto, y como hemos visto con anterioridad, desde consideraciones climáticas, funcionales y espaciales.

Le Corbusier era así capaz de atender a una concepción moderna de la arquitectura tanto en los términos figurativos o expresivos más intensos o novedosos como en los principios primeros en que debía obligadamente basarse, pero sin descuidar por ello conceptos más universales, lo que, unido a su inventiva y al atractivo concreto de sus realizaciones, le convirtió en uno de los pocos arquitectos modernos de primerísima importancia: la densidad y profundidad de sus realizaciones quedó en ellas patente.

Fue pues un proyectista que demostró cómo la radicalidad de su forma de hacer resolvía los múltiples y diversificados problemas que la arquitectura planteaba, sin acudir a simplificaciones o



Chandigarh, Tribunal Supremo, de Le Corbusier

reduccionismos, ni imponer sus personales ideas más conceptuales o abstractas como únicos protagonistas de la acción proyectual.

Es preciso advertir esto con atención, ya que es una condición que no se dio en la obra de todos los maestros: tanto Wright como Mies van der Rohe, en extremos arquitectónicos muy distantes, por ejemplo, impusieron a su arquitectura una naturaleza mucho más protagonizada por su propio pensamiento, por sus ideas exclusivamente personales. Una naturaleza cuyo desarrollo exigía casi siempre reducir, prescindir o violentar otras muchas consideraciones que la arquitectura normalmente conlleva y que Le Corbusier, por lo general, no eludía. Se trataba así de lo que más modernamente se ha definido como un arquitecto «inclusivista»; esto es, que admite en su obra la convivencia de muchas cuestiones de orden diferente, sin expulsarlas en favor de una pretendida coherencia, o de una, acaso, prístina pureza.

Tan sólo Aalto, de entre los que se han reconocido a lo largo del tiempo como grandes maestros, estuvo también afectado por un eclecticismo capaz de satisfacer las demandas reales de la arquitectura sin hipotecar su extraordinaria calidad. Tal vez por ello Aalto no era del todo ajeno al pensamiento y a la arquitectura corbuseriana, que estudió con atención, aunque su influencia directa en lo formal no llegue a percibirse casi nunca.

2. 6. 3. *La complejidad y la pureza volumétrica en la casa Shodhan y en la Asociación Millowners.*—Ya habíamos dicho que Le Corbusier no llegó a realizar el interesante proyecto del palacio del Gobernador para Chandigarh, aunque sí dos pequeños y magníficos edificios, muy relacionados con la arquitectura de este conjunto, pero que no están situados en él. Fueron éstos la *casa Shodhan*, en Ahmedabad (India, 1956), y el edificio para la *Asociación Millowners* (también en Ahmedabad, 1954).

Ambos tienen algunos de sus instrumentos muy similares entre sí, tales como el uso de un cuadrado perfecto en planta, que genera un volumen cúbico como el que define y caracteriza el edificio, aunque nunca puro, nunca preocupado de su pregnancia absoluta. Pues, además de someterse a un tra-

tamiento plástico de llenos y vacíos muy elaborado, el volumen viene afectado por algunas partes que se unen a él, tales como elementos de circulación sobresalientes, o como pabellones anexos más bajos que se le yuxtaponen sin integrarse.

La *casa Shodhan* es una reelaboración de sus villas racionalistas de los años veinte, y en ella se utilizó una geometría casi siempre ortogonal para desarrollar la idea del espacio libre que la protagoniza por completo al utilizar al máximo las posibilidades de libertad de trazado, en este caso tanto en planta como en sección, con un uso espectacular y sistemático del doble espacio, y de nuevo con la ayuda del hormigón armado como material casi único.

Una rampa conecta sus niveles, haciendo más evidente la intensa voluntad de continuidad que a la casa anima. Las fachadas se defienden del clima por su simple opacidad, o bien mediante celosías y sofisticados huecos, y, en la que puede considerarse principal, con una doble fachada defendida por pantallas transversales.

Todo ello da a la villa una imagen racionalista que, aunque realizada en el áspero hormigón con el que Le Corbusier trabajó ya de continuo, se enlaza con la estética de su etapa primera; esto es, con la ambición de que la fachada cumpliera sus funciones, pero fuera al tiempo un cuadro abstracto: una composición purista. Una envuelta muy atractiva, pero que, como en la *villa Savoye*, queda totalmente trascendida por la complejidad y riqueza del espacio interior.

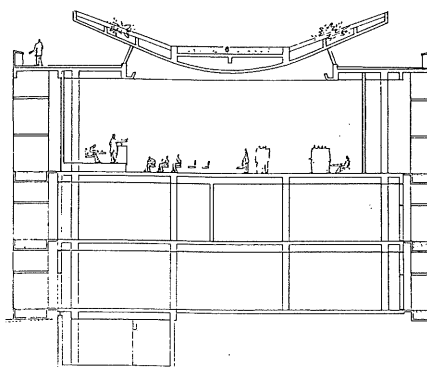
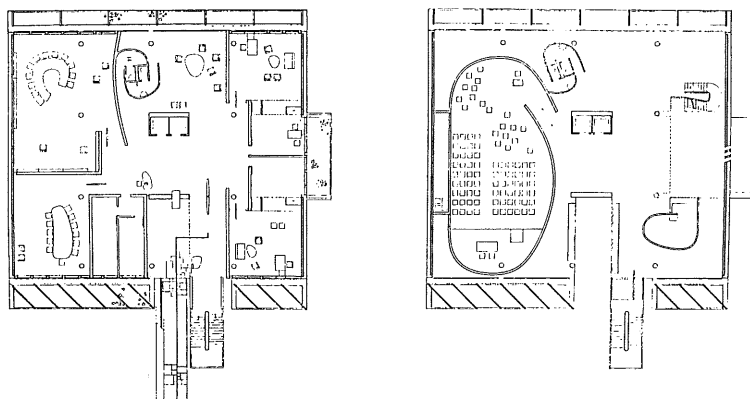
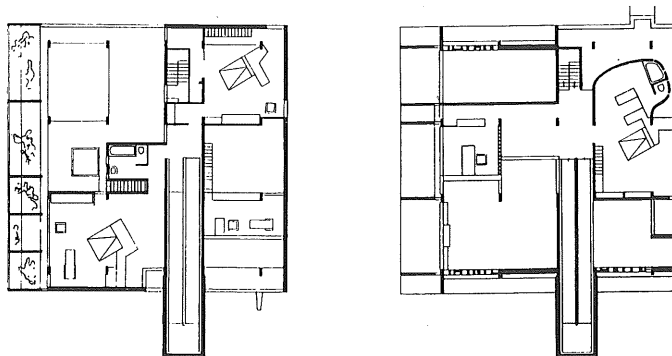
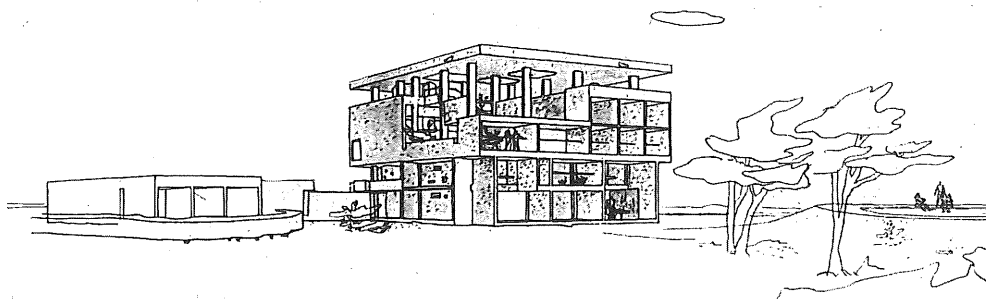
La gran estancia-comedor, de lado a lado de la casa, y con una profunda doble fachada de protección, ocupa la mitad de la primera planta y prolonga su altura hasta la segunda, solamente interrumpida por un despacho-biblioteca, a modo de puente entre ambas dobles alturas. En esta segunda planta el despacho es acompañado tan sólo por la habitación principal, que se prolonga en una estancia propia y superior, ya en el tercer nivel, donde se sitúan otras dos habitaciones y una profunda terraza. Una de estas habitaciones tiene también su estancia propia en el cuarto piso, y es la terraza la que se prolonga también hacia arriba, dejando sitio para la doble altura, sin estancia, de la tercera habitación. Un quinto nivel, antes de la cubierta, accesible también desde la terraza, forma un nuevo espacio vacío, dotando a la casa de otro espléndido lugar al aire libre, y defendiendo a la casa del riguroso clima de calor y de lluvias.

La *villa Savoye*, sobrevuela, pues, y como ya habíamos advertido, en la idea de esta magnífica realización, si bien puede considerarse que la *casa Shodhan* la supera y trasciende, al menos en lo conseguido de la complejidad de su espacio y en la acertada y elaborada plástica de sus envueltas. Sigue, pues, practicándose la «generosidad» del «cuarto método de composición» al que en la *Savoye* habíamos aludido; esto es, la habilidosa combinación entre la simplicidad geométrica de la envuelta, garante de la pregnancia y rotundidad de la imagen, y la libertad del interior, resuelta mediante la intencionalidad de los vacíos o intersticios entre ambos sistemas.

Pero, en este caso, la idea de superposición de las plantas como estratos independientes, tan clara en la *villa Savoye*, y tan sólo desmentida por la rampa, no existe en esta otra villa, que tiene a este último elemento, la rampa, como simple símbolo, pues prácticamente todos los espacios se prolongan hacia niveles superiores, manifestando su libertad e independencia absolutas. Y generando una yuxtaposición de espacios y volúmenes cuya disposición y relación con los exteriores recuerda la complejidad de una cuestión urbana, trasunto sublimado de la ciudad mediterránea.

El triunfo definitivo del método, y, así, de una ambición que Le Corbusier perseguía desde tantos años atrás, tuvo pues lugar en esta realización, que puede considerarse una obra cumbre no tanto, o sólo, por sí misma como por el *culmen* de dicha ambición que significa su existencia.

Pues es preciso tener en cuenta que la arquitectura moderna, además de inventar nuevos tipos y edificios —antes no existentes—, y que pueden considerarse por ello su patrimonio más propio, insistió muchísimo en un tema viejo, el de la vivienda unifamiliar, que pasó a convertirse así en un tema moderno por excelencia sin dejar de ser tradicional. La casa unifamiliar fue, pues, un asunto de la



Arriba, perspectiva y plantas de la casa Shodhan, en Ahmedabad (India, 1956). Debajo, plantas y sección del edificio de la Asociación Millowners, Ahmedabad, de Le Corbusier

máxima importancia para la arquitectura del siglo xx, y muy a menudo, como fue en el caso de Le Corbusier, se tomaría como manifiesto y como objeto de trabajo de laboratorio preferido e insistente. Arquitectos tan distintos como Tessenow y Libera, de un lado, y como Wright, de otro, entre los ya tratados, demuestran lo dicho, como lo hizo sobradamente Le Corbusier y como veremos también en los casos de Mies van der Rohe y de Alvar Aalto, por remitirse tan sólo a los grandes maestros.

El *edificio para la Millowners* —asimilable a la *villa Shodhan* en su implantación, tamaño, plástica e intenciones volumétricas exteriores— utiliza, por el contrario, la planta libre para disponer varios pisos de configuración independiente superpuestos como estratos, pues no se trata de una vivienda. Los dos primeros niveles se trocearon así con libertad y al servicio del programa, disponiéndose como verdadero basamento del último y principal, que es más alto y está ocupado por un gran vestíbulo y una sala de reuniones, ésta con una cubierta singular formada por una superficie curva invertida como moderna linterna, como se aprecia en la bella sección, documento clave del proyecto.

Dos fachadas son casi ciegas, y las otras dos son dobles con pantallas o *brise-soleil*, volviendo así a obtener una envuelta volumétrica continua, provocadora de un volumen puro y pregnante, indiferente a cual sea la complejidad interior. Pero hay ahora una mayor congruencia entre ambos, pues no estamos contemplando el ejercicio del «cuarto método», sino en presencia del «segundo», aquel al que Le Corbusier llamaba «*très difficile*», pues consistía en hacer una arquitectura de volumen paralelepípedo perfecto por dentro y por fuera; sin necesitar pues el otorgamiento de la «generosidad» de los espacios al aire libre que sirven en el cuarto método para realizar el acuerdo entre interior y exterior.

Acaso por el carácter en cierto modo institucional —es la sede de una asociación de comerciantes—, el volumen del edificio se ha resuelto exteriormente de forma más parecida a la de los grandes edificios oficiales de Chandigarh, por lo que su atractivo aspecto es algo más sistemático. Ambas obras —*villa Shodhan* y *edificio Millowners*— tendrán una gran influencia años después, cuando algunos arquitectos decidan recoger en los setenta la senda del racionalismo corbuseriano.

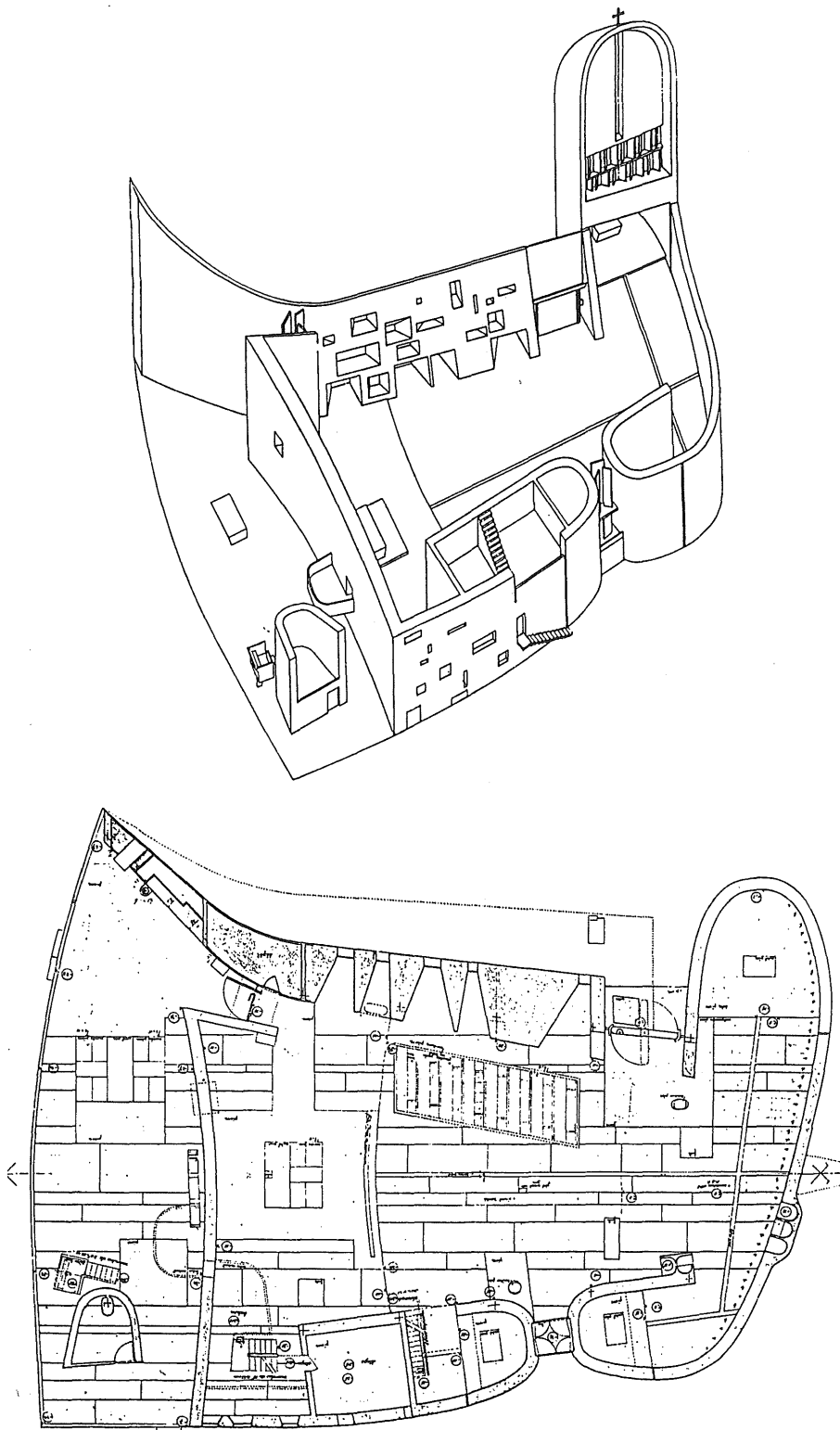
2. 7. LA ARQUITECTURA CORBUSERIANA RELIGIOSA Y HOSPITALARIA.—

El vocabulario formal más libre y complejo que empleó Le Corbusier en algunos aspectos de los edificios de Chandigarh, sobre todo en los relacionados con la idea de carácter institucional, se adueñó por completo de toda la arquitectura en el caso de la *capilla de Notre-Dame-du-Haut*, en Ronchamp (Francia, 1950-1955).

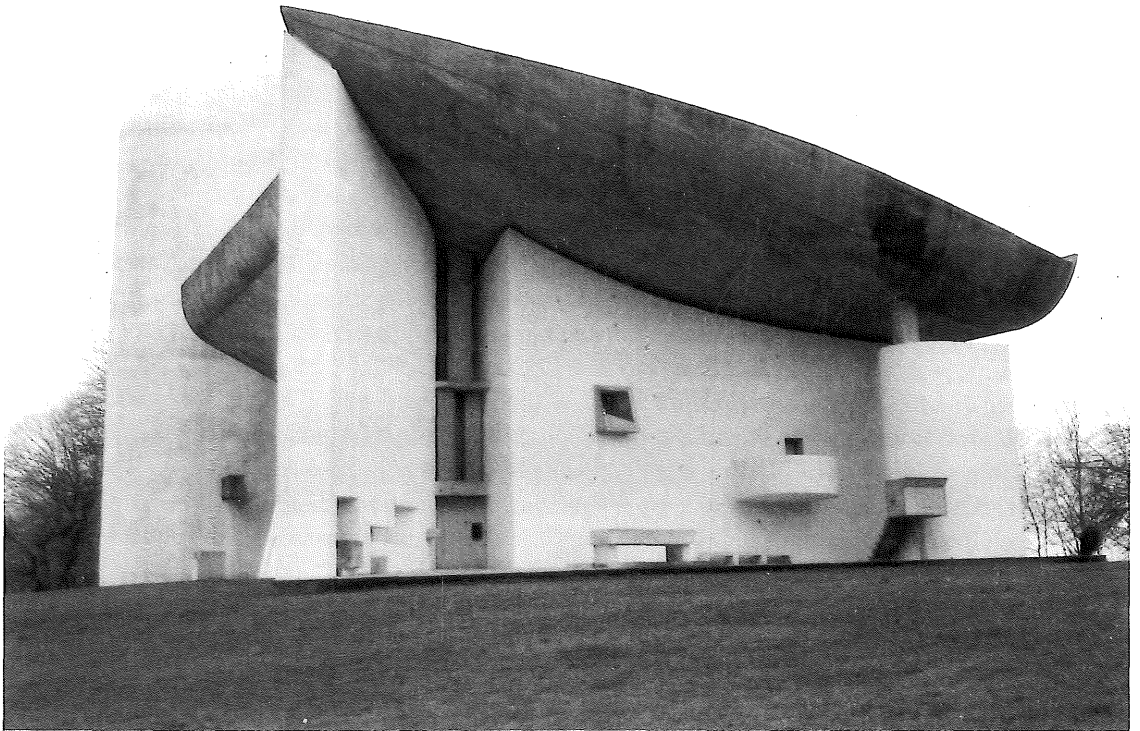
Dispuesto a dar al espacio religioso una importancia especial, Le Corbusier ensayó en Ronchamp la plasticidad total que en otras ocasiones había refrenado, y reservado para temas parciales especialmente significativos. Esta capilla resultó en su día muy sorprendente por ser un modo de hacer nunca abordado, y que venía a alterar la imagen convencional de Le Corbusier como un arquitecto unido a los procesos y a las geometrías racionales. Tanto Chandigarh como Ronchamp significaban, desde luego, una revisión del racionalismo en un sentido que le acercaba en alguna medida a la práctica de los arquitectos orgánicos. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que Le Corbusier se había producido siempre con un talante artístico, espacialista y plástico, también durante su etapa vanguardista y racionalista. Su práctica de la pintura y la deuda de la arquitectura con ella así lo demostraban.

En Ronchamp —como parcialmente en Chandigarh— Le Corbusier hizo un uso completo de la geometría irracional y de las consideraciones escultóricas. El propio arquitecto se había referido en sus libros a una lejana inspiración en determinados aspectos formales del conjunto de villa Adriana, en Tívoli; precisamente a una arquitectura romana especialmente vertida hacia intenciones plásticas y que había abandonado casi por completo el cuidado sintáctico que había significado el clasicismo.

Las partes de villa Adriana a que Le Corbusier se refería estaban hechas en hormigón y fábricas de ladrillo, y fueron materiales idénticos, o de virtudes semejantes —hormigón y mampostería—, los que le permitieron expresiones plásticas complejas.



Capilla de Nôtre-Dame-du-Haut (Ronchamp, Francia, 1950-1955), de Le Corbusier



Capilla de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, de Le Corbusier

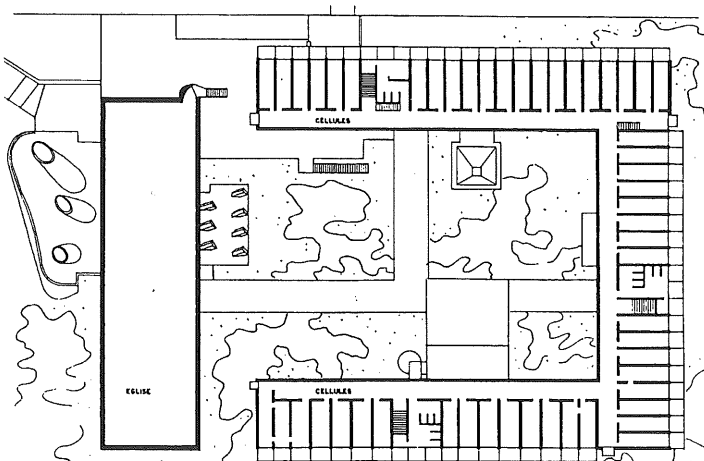
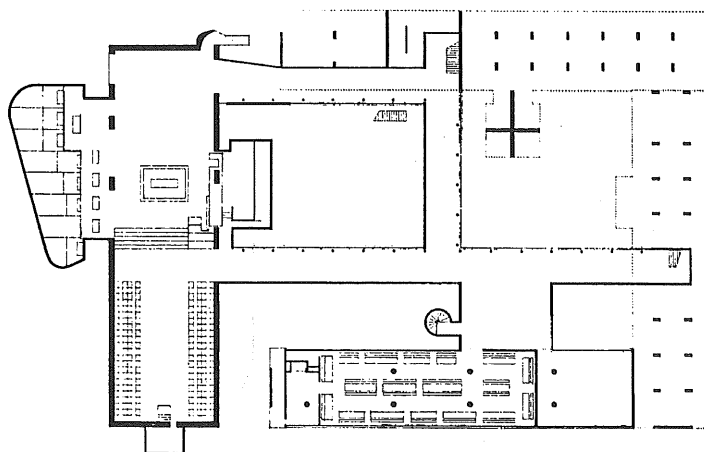
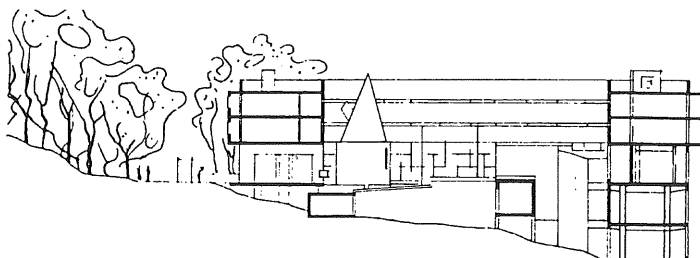
Ronchamp es así un producto casi escultórico, aunque, como tal arquitectura, la intención puramente plástica se ha conducido no sólo al volumen, sino, sobre todo, al espacio interior: a éste se le dota de la mórbida volumetría del techo y de una de sus paredes, al tiempo que la otra muestra cómo la luz puede convertirse en un poderoso elemento figurativo, todo ello reforzado mediante el violento uso de los colores. Un joven ensayista español, Luis Moreno Mansilla, ha sugerido que Ronchamp responde a la idea de hacer la capilla al modo de un espacio subterráneo, posibilidad que se había pensado en un principio y que quedó luego adherida como idea en el proyecto definitivo. Es una sugestiva tesis que completa lo anteriormente dicho.

La planimetría del recinto enseña, sin embargo, el carácter conceptual y propiamente arquitectónico de sus muros: unos de ellos cóncavos, y configurando pequeños recintos, otros convexos, dirigidos a modelar también el espacio de fuera; la mayor parte de ellos son delgados y continuos, pero uno es grueso y variable para tallar en él los juegos de luz. En el volumen, cubiertas y muros convexos ofrecen el exterior de la capilla como una iglesia abierta, mientras las partes restantes se presentan como bulto que alude al interior. Las caras de la capilla son así distintas, como pórticos y como ábsides, atendiendo con instrumentos modernos de carácter extremo los requerimientos eclesiásticos tradicionales. El resultado es una experiencia espacial y plástica de primer orden.

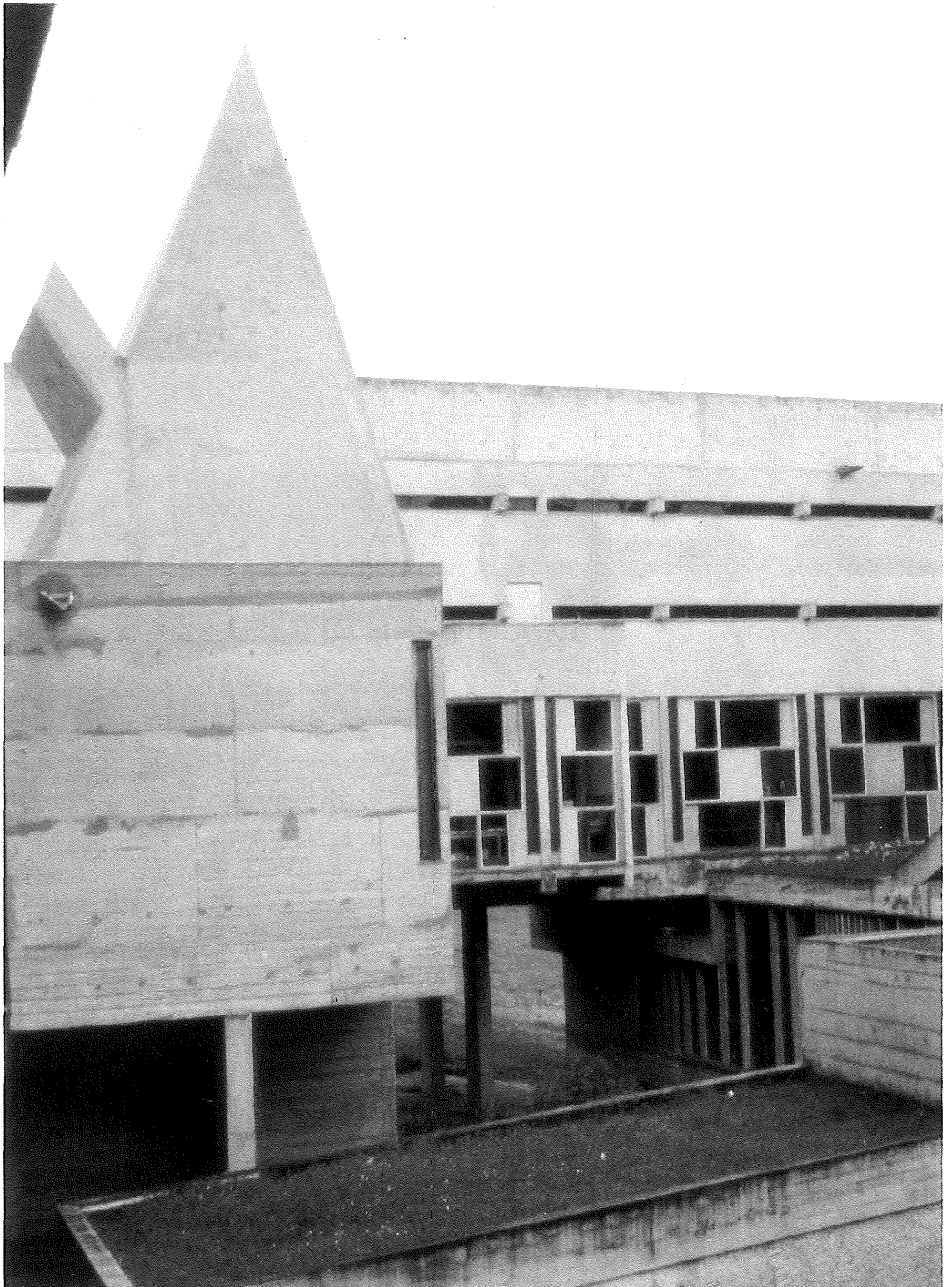
2. 7. 1. *Tradición y modernidad en La Tourette.*—En el monasterio de Sainte-Marie- de-La-Tourette, en Eveux sur l'Arbresie (cerca de Lyon, Francia, 1956-1959), Le Corbusier, enfrentándose con

el programa complejo que un monasterio suponía, volvió a una arquitectura de hormigón armado ortogonalmente controlada y utilizando la versatilidad formal del material sólo para elementos complementarios y detalles.

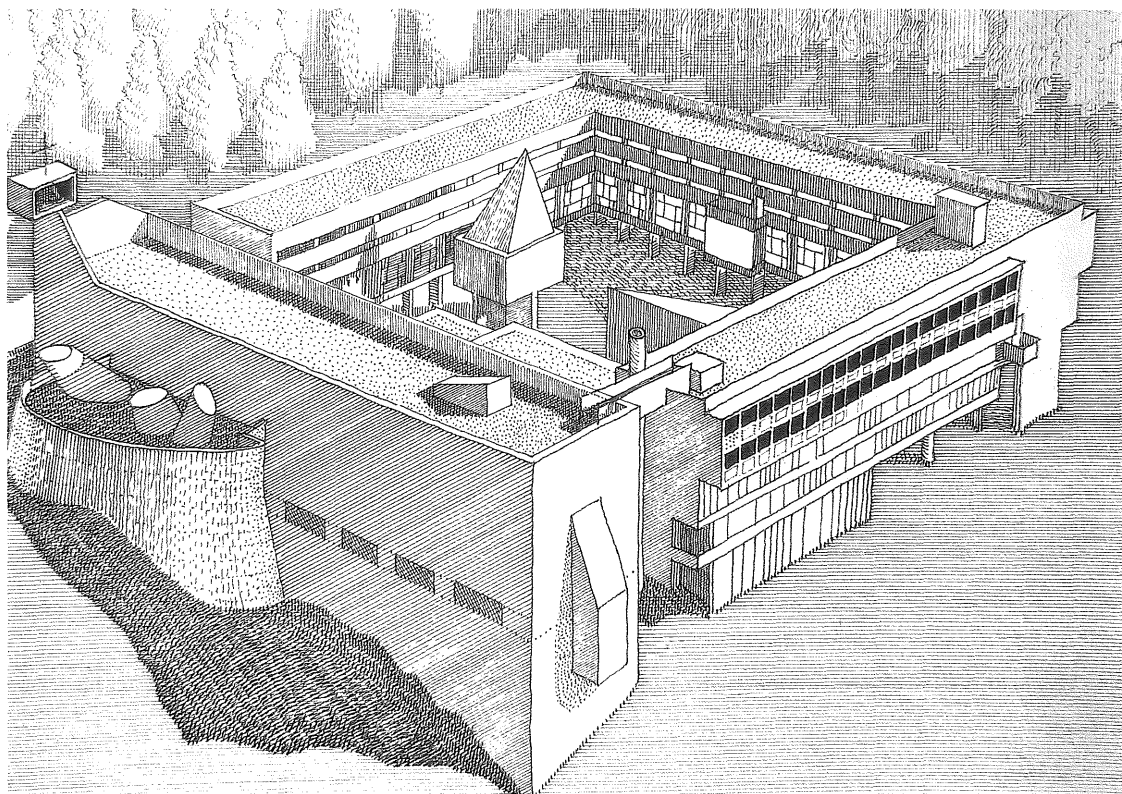
En la planimetría, el convento parece plantearse, casi, como un tipo tradicional: tres crujiás de celdas, con corredor hacia el patio, configuran un rectángulo vacío que cierra la capilla. Pero esta disposición no continúa, sin embargo, por esta misma línea, sino que se ve mezclada con conceptos diferentes que hacen del edificio una arquitectura ambigua y compleja.



Monasterio de Sainte-Marie-de-la-Tourette
(Eveux sur l'Arbresie, Francia, 1956-1959),
de Le Corbusier



Monasterio de La Tourette, de Le Corbusier. Detalle del patio



Monasterio de La Tourette, de Le Corbusier. Perspectiva del conjunto (dibujo de Javier Vellés)

Así, el vacío no es propiamente un claustro, pues el edificio no se asienta en un plano, sino que se apoya en una media ladera, en parte como un edificio sobre «pilotis», y dejando el terreno bajo él sin explanar. Pero, además, en el nivel más bajo se siguió la idea de planta libre, que ignora incluso el rectángulo del vacío, atravesándolo. La azotea, plana, se concibió como un deambulatorio hacia el cielo —esto es, con barandillas altas, como en las Unidades de habitación—, sustituto del que podría haber tenido el claustro.

En cuanto a lo más concreto de la arquitectura de La Tourette, con la disposición que convierte al edificio en un gran volumen frente al terreno, es relativamente próxima a la de Chandigarh, realizada por completo en hormigón y caracterizada por los grandes planos ciegos y los empleos sistemáticos de abstractos huecos y de *brise-soleil*.

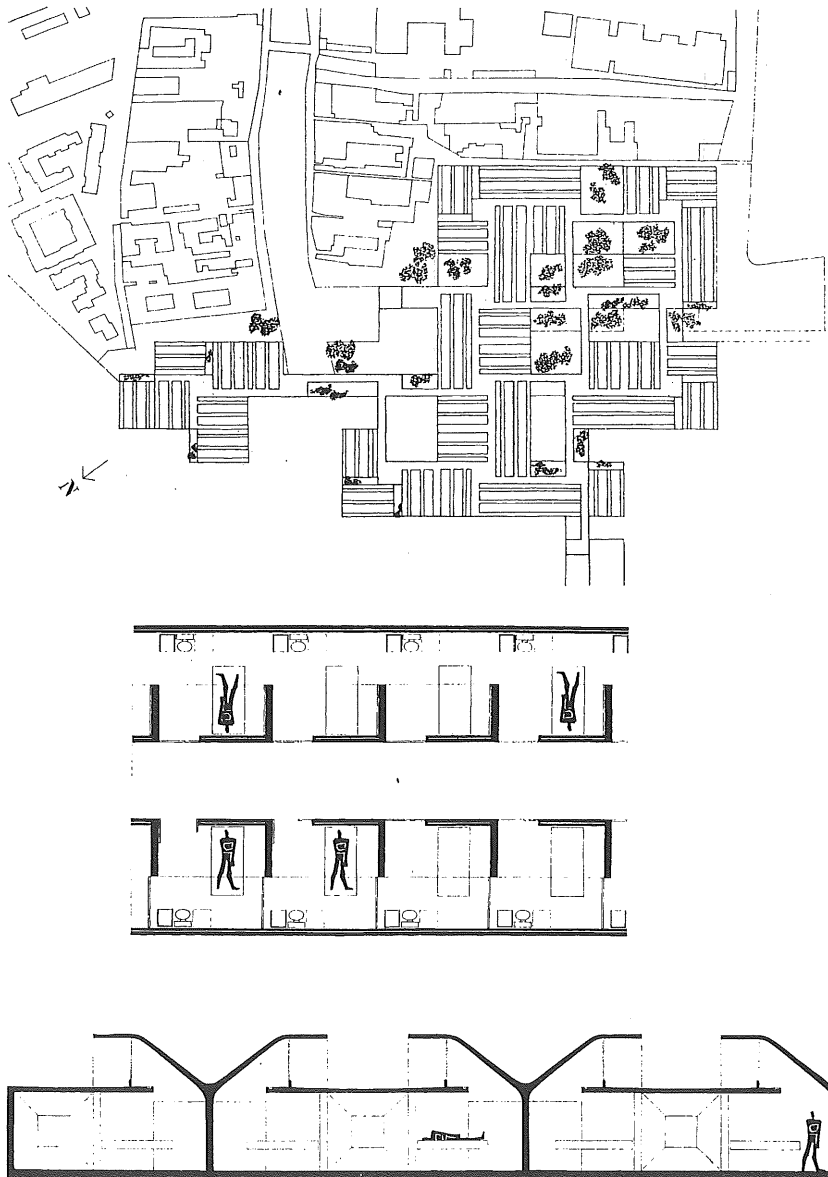
La capilla quedó singularizada espacialmente como un recinto paralelepípedo de gran altura, afectada en lo figurativo por un tratamiento de elementos geométricos puristas. La cripta de la capilla se concibió al modo de una gruta o catacumba, o acaso de un extraño camino, en cuesta, y en el que aparecen varios altares, espacio absolutamente original, denso y sugestivo.

El hecho del lugar y del programa parecen, pues, afectar más a la arquitectura religiosa de Le Corbusier que la de un posible carácter que imagináramos satisfecho con un determinado tipo de formas. Dicho de otro modo: el convento de La Tourette desmiente que fuera sólo el carácter debido a lo religioso aquello que hizo aparecer las formas irracionales y plásticas en la arquitectura corbuseriana, dando así más peso al lugar y al programa que al sentido de la institución.

Ronchamp es, ante todo, una capilla exenta, a situar en el cenit de una colina, y con la necesidad de servir también como iglesia exterior. Todo ello provocó, por su singularidad, la idea de una archi-

tectura «plasticista», condición que fue propia en este caso para servir el *carácter* religioso. La Tourette es un convento, con todo su programa, a construir en una ladera, y ello provoca un esquema ortogonal y compacto, donde es el vacío, o pseudo-claustro, el que sirve al carácter de monasterio. La capilla, al diferenciarse por completo de la de Ronchamp, demuestra cómo, para Le Corbusier, un espacio de emoción religiosa podía configurarse cualificadamente de muy diversas formas.

2. 7. 2. *Trama y superposición en el proyecto del hospital en Venecia.*—Le Corbusier elaboró de 1964 a 1966 un proyecto para *hospital en Venecia*, que no llegó a realizarse. En vista de la especial ciudad en la que se insertaba, ideó una trama horizontal indefinida, tan continua como abierta, de modo que fuera susceptible de crecer sobre la laguna según llenos y vacíos, en una atractiva analogía con la estructura urbana de la monumental ciudad.



Proyecto de hospital en Venecia (1964-1966), de Le Corbusier

La trama se disponía en tres niveles y sobre «pilotis», ahora con un sentido lacustre, previendo el contacto con la ciudad y el acceso por el agua en el primero, el sanitario en el segundo y el de enfermos y visitas en el tercero; esto es, llevando al extremo su conocido método de los estratos independientes. Tenía el último estrato una espacialidad singular mediante la sistemática de luz cenital que la cubierta permite, originando asimismo la «textura» volumétrica que caracteriza la masa exterior del conjunto.

Le Corbusier, ya en el final de su carrera, adoptó una disposición general muy diferente a las que normalmente usaba, acudiendo a la idea de trama. A ella le había conducido tanto la índole del tema como el lugar, pero con ella dio también un paso más en una investigación proyectual en torno a las disposiciones de programas complejos, siempre más arduo que el de la vivienda, en el que había conseguido ser, de modo permanente, un virtuoso adelantado. El trazado de una trama indefinida, en cambio, no era ya nuevo en la arquitectura moderna, pero logró darle una adecuación y un contenido especiales.

Esta trama, compuesta por módulos de agrupación de habitaciones, se repite libremente, formando tanto una intencionada figura, plásticamente activa, como un sistema urbano y espacial capaz de atender la escala casi íntima que tiene lo público en la ciudad veneciana, y dotarla al tiempo con una nueva, sutil y poderosa monumentalidad.

Pero Le Corbusier, como también le ocurrió a Wright con una operación mucho más modesta, no logró construir en Venecia, pues las convencionales consideraciones en torno a los cascos históricos lo impidieron. La gran escala de actuación explica en cierto modo estas prevenciones, aunque está claro que Venecia nunca hubiera sido lo que es si ideas semejantes se hubieran tenido en el pasado.

La obra de Le Corbusier puede considerarse cerrada con esta utopía, que en dicha naturaleza se unió a las de la primera etapa y a otras muchas. Pues fue la obra corbuseriana una obra de utopías, algunas veces llevadas a la realidad sin que dejaran del todo de ser tales, y en todo caso extraordinariamente activas desde el papel impreso y el enorme influjo que desde éstas su obra ha ejercido.

Su figura encarnó la arquitectura del Movimiento Moderno —la arquitectura del siglo xx—, representándola por sí solo mejor que cualquier otro maestro. La extraordinaria capacidad de comunicación en torno a sus ideas —esto es, su condición de ideólogo y publicista— contribuyeron notoriamente a ello, aunque es preciso reconocer que la clave fue su obra: tan moderna, tan adelantada, que el tiempo no resulta capaz de vencerla. Y que, con toda probabilidad, continuará siendo una importantísima fuente de inspiración en el futuro. Ahora, al menos, no se puede todavía vislumbrar su límite.